

FRANÇOIS ALBERA

LA VANGUARDIA
EN EL CINE

MANANTIAL
Buenos Aires

Título original: *L'Avant-garde au cinéma*

Armand Colin

©Armand Colin, 2005

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

COLECCIÓN TEXTURAS: DIRECCIÓN, GERARDO YOEL

TRADUCCIÓN: HEBER CARDOSO

Revisión técnica de la edición: Eduardo Russo

Cet ouvrage a bénéficié du soutien de Culturesfrance, opérateur du Ministère français des affaires étrangères et européennes et du Ministère français de la culture et de la communication.

Esta obra se ha beneficiado con el apoyo de Culturesfrance, operador del Ministerio Francés de Asuntos Extranjeros y Europeos, y del Ministerio Francés de la Cultura y de la Comunicación.

Ouvrage publié avec le soutien du Centre national du livre-Ministère français chargé de la culture.

Obra publicada con la ayuda del Centro Nacional del Libro-Ministerio Francés encargado de la cultura.

Albera, François

La vanguardia en el cine. - 1a ed. - Buenos Aires :

Manantial, 2009.

240 p. ; 14x22 cm.

ISBN 978-987-500-135-0

1. Cine de Vanguardia. I. Título

CDD 791.43

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en la Argentina

© 2009, de esta edición y de la traducción al castellano,

Ediciones Manantial SRL

Avda. de Mayo 1365, 6º piso

(1085) Buenos Aires, Argentina

Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059

info@manantial.com.ar

www.manantial.com.ar

Derechos reservados

Prohibida la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	11
Surgimiento y agotamiento.....	14
Plan.....	19

PRIMERA PARTE PROBLEMÁTICAS

CAPÍTULO 1. ¿QUÉ ES LA VANGUARDIA?.....	27
Origen de la noción.....	27
Primer sentido de la vanguardia artística.....	33
Los campos intelectual, literario y artístico.....	36
Mutación de los campos literario y artístico.....	40
Del "Parnaso" a <i>La Revue blanche</i>	42
La politización del campo.....	48
" <i>Dada ist politisch</i> ".....	51
Durante aquel tiempo, en la Unión Soviética.....	55
El regreso al orden.....	60
CAPÍTULO 2. EL CINE.....	63
El surgimiento del cine: contexto.....	63
Vanguardia y cine.....	66
Las vanguardias y el cine.....	66
La intrusión de los aparatos.....	70
La pintura animada.....	75
<i>Rigadin, peintre cubiste</i> (<i>Rigadin, pintor cubista</i>).....	77
Modernidad del cinematógrafo.....	80

Reconocer el cine: paradoja.....	82
"La blanca inquietud de nuestra tela..."	85
CAPÍTULO 3. UN CINE DE VANGUARDIA.....	93
El papel de las vanguardias	93
La vuelta a la razón: la fragmentación del filme.....	98
<i>El ballet mecánico</i> : deconstrucción.....	100
<i>Entreacto</i> : primitivismo.....	102
La Vanguardia, el filme puro, absoluto	106
Un intento sin futuro: <i>L'Inhumaine</i> (1925) (<i>La inhumana</i>)	116
Vanguardia y vanguardismo	119
CAPÍTULO 4. FINAL O SUPERACIÓN DE LA VANGUARDIA.....	125
La década del treinta.....	127
Vanguardia y cine documental.....	129
Secularización o permanencia de la vanguardia.....	139

SEGUNDA PARTE
LA VANGUARDIA HOY

CAPÍTULO 5. LOS DEBATES SOBRE LA VANGUARDIA DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.....	145
Por una "nueva vanguardia".....	148
Sadoul contra Bazin	151
El filme "maldito"	156
Historización de la vanguardia histórica: Sadoul contra Langlois	160
Permanencia de la vanguardia: del lado de CoBrA	164
El cine letrista	166
La vanguardia situacionista y el cine: ¿un cine situacionista?	171
Mayo de 1968: vanguardia política/vanguardia cinematográfica	177
CAPÍTULO 6. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	181
Historiografía de la vanguardia en el cine	187

ANEXOS

DOCUMENTOS.....	201
Maiakovski: el cinematógrafo, legislador de una "moda" estética	201
Maiakovski: el cinematógrafo y la literatura	203
Fernand Léger: ¡Viva <i>Relâche</i> !.....	205
Léon Moussinac sobre tres filmes considerados de vanguardia....	208
Robert Desnos: cine de vanguardia	209
BIBLIOGRAFÍA.....	211
1. Fuentes impresas	211
Fuentes manuscritas	212
Vanguardia	212
Fuentes.....	212
Ensayos, Historia, Estética, Crítica.....	213
Vanguardia y cine.....	216
Escritos de cineastas y escritores	216
Artículos, Estudios, Ensayos, Historia.....	219
Vanguardia y cine de los primeros tiempos.....	222

ÍNDICE DE FILMES CITADOS.....	223
-------------------------------	-----

ÍNDICE DE NOMBRES.....	227
------------------------	-----

Introducción

La grulla más vieja, la que por sí sola forma la vanguardia, al ver esto mueve la cabeza como una persona razonable y, consecuentemente, también hace rechinar el pico; no está contenta (yo tampoco lo estaría en su lugar), mientras su viejo cuello desplumado, contemporáneo de tres generaciones de grullas, se menea en ondulaciones irritadas que presagian la tormenta, cada vez más cercana.¹

En la historia y en la estética del cine, la cuestión de la "vanguardia" ex el mismo tiempo tratada y descuidada en exceso. Muy tempranamente se consideró que había un cine de vanguardia y que los problemas por resolver eran de periodizaciones y caracterizaciones en términos de las corrientes y tendencias que se enuncian. Luego se establecieron panoramas cada vez más vastos y detallados de "la vanguardia en el mundo" (Japón, Estados Unidos, Cataluña...), retrotrayendo regularmente su origen para hacer que se confundiera con el propio surgimiento del cinematógrafo. Se hizo, así, de la vanguardia una escuela, un género, incluso un estilo que, para ciertos prosélitos, expresa "la esencia" del cine y coincide con él, siempre y cuando se ignore la producción estándar o dominante.

Desde la década de 1920 la noción experimenta ese uso extensivo, tanto laudatorio como peyorativo. Luego, la expresión, disputada después de la Segunda Guerra Mundial a quienes perpetuaban el período anterior en nombre del cine "moderno" o "maldito" —pero ante todo por la reivindicación de una "nueva vanguardia"—, llega a confundirse

1. Lautréamont: *Les chants de Maldoror* (Los cantos de Maldoror), canto primero.

con el cine "experimental", incluso simplemente con el "no conformista" o a "contracorriente", con el "marginal", cuando no invoca sólo la novedad: un nuevo cineasta, nuevos temas. Después de su dimensión histórica, la noción adquiere así un significado ahistórico, designa todo lo que es "nuevo" y que, por lo general, sólo tiene una existencia efímera, pero que se inscribe en "otra historia" del cine, la verdadera.²

No obstante, desearíamos volver a plantear aquí la cuestión "vanguardia/cine" sin prejuzgar acerca de la naturaleza del vínculo que los une o los opone, acerca de la cópula (inclusión, exclusión, intersección), a partir de otras exigencias, a los efectos de volver a considerar desde una nueva perspectiva las nociones en juego, lo que encubren y lo que implican.

En el plano teórico —el de la definición de la propia noción—, la cuestión de la vanguardia "por lo general" está sometida a controversias y definiciones contradictorias: ¿la palabra significa simplemente "pionero", "roturador" de formas nuevas, "posillones"?³ ¿Acaso se debe, por el contrario, encontrarle condiciones de posibilidad y de ejercicio, rasgos definitorios, y el cine puede responder en ese sentido?

En el plano de la historia, nuestra premisa se basa en el hecho de que no se le pueden aplicar al cine, sin mayor precaución, los términos, recortes, etc., de esta cuestión tal como han sido elaborados en las "otras artes", por razones sobre las que volveremos, pero que tienen que ver ante todo, por una parte, con las diferencias estructurales que afectan el campo cinematográfico —el que se constituye progresivamente varios años después de la aparición del cinematógrafo—, en relación con los campos intelectual, literario y artístico ya constituidos en

2. En su *Éloge du cinéma expérimental* (Paris, Paris-Expérimental, 1999), Dominique Nogués aparta deliberadamente la expresión "vanguardia" y privilegia la expresión "experimental", evitando así las ambigüedades que vamos a enfrentar aquí. Pero, sin embargo, la expresión reaparece aquí y allá en su libro y sigue siendo imprecisa (pág. 35, por ejemplo, donde se habla de una "vanguardia de la década de 1970 [que] recupera a los pioneros", incluyendo a Poller, Akerman, Lapoujade, Eizykman y Fihman...).

3. Como se le hace decir a Panofsky al traducir *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960) como *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident* (El Renacimiento y sus precursores en el arte de Occidente)... Recientemente, un editor propuso este título sorprendente: "El manierismo, una vanguardia en el siglo XVI"...

momentos del surgimiento del cine; por otra parte, con la naturaleza del medio artístico y del medio de comunicación "cine" (está vinculado a la reproducción y tiene una pluralidad de códigos como medio artístico; es industrial y tiene un destino masivo como medio de comunicación).

En el plano de la *estética*, la inscripción del cine en el movimiento de la modernidad, su *modernismo de hecho*, es el que necesita distinguir "vanguardia" de modernidad, moderno, modernismo, innovación o experimentación, términos con los que a menudo se confunde esta noción en historia y tanto en la crítica de arte como en la de cine. Si bien es cierto que el cine nace moderno, la vanguardia no puede ser, como lo permite una "débil" definición en historia del arte, tan sólo la exacerbación de los valores modernistas tal como se los formalizó a partir de Clement Greenberg: autonomía de la obra de arte, desvinculación de cualquier tarea representativa y autorreflexividad.⁴ Esto equivaldría a encerrarlo en "una perpetua búsqueda de nuevas técnicas formales para definir una esencia del cine".⁵

Para tratar la vanguardia en el cine habrá que ir, pues, desde la vanguardia al cine. Y seremos llevados a preguntarnos qué es una vanguardia antes de preguntarnos sobre el sentido que esa palabra puede tener en el cine.

Esta pregunta nos llevará a definir la vanguardia como una posición en el campo artístico y encarar esta posición como perteneciente a una política interna del campo (lucha para conseguir una posición hegemónica en él) y externa (por estar vinculada a un proyecto de cuestionamiento de la sociedad).

Sin ninguna duda, esta política está sustentada, incluso determinada, por un deseo de comunidad o una "exigencia colectiva", pero esta sola aspiración no basta para distinguir el comportamiento de vanguardia de numerosas prácticas o "poéticas" de grupos: la comunidad puede, en efecto, detenerse en el grupo que posee entonces el lugar de totalidad

4. Greenberg —volveremos sobre el tema— elabora un enfoque mucho más complejo de lo que hacen creer tanto sus celos como sus adversarios. Véase en especial C. Greenberg [1961]: *Art et culture, Essais critiques*, Paris, Macula, 1988.

5. Sharon Sandusky: "The Archaeology of Redemption: Toward Archival Film", en *Millennium Film Journal*, n° 26, otoño de 1992, pág. 3.

social "fantaseado", así como la práctica artística puede ocupar el lugar de práctica social.⁶ La existencia o no de una política, desplegada en el campo artístico, pero determinada a salir de él, es, pues, un criterio de demarcación.

Por esta razón hemos convenido en referir ante todo nuestra reflexión y nuestra investigación al período llamado "de las vanguardias" —al que a veces también se denomina la vanguardia "histórica"—, que cubre el comienzo del siglo XX hasta fines de la década del veinte. Entonces se instala una problemática de conjunto que responde a un cierto número de rasgos distintivos que permite hablar de vanguardia en el sentido pleno de la expresión. Pero luego la noción es retomada, discutida y rechazada, y así hasta nuestros días. No es posible ignorar esas realidades, más aún dado que pertenecen a épocas en las que el conocimiento de la vanguardia "histórica" creció tanto en el plano histórico como en el teórico.

SURGIMIENTO Y AGOTAMIENTO

Desde su surgimiento —a fines del siglo XIX— hasta nuestros días, la noción de vanguardia experimentó considerables modificaciones en el conjunto de los campos intelectual, literario y artístico, en especial durante el siglo XX. En la actualidad, la noción ya no tiene en verdad efectividad en los dominios de las artes plásticas, de la literatura, de la música. No ocurre algo diferente en el cine. En parte se ha agotado —o se la ha agotado— debido a un uso repetido y cada vez más desprovisto de objetivos, antes de que el discurso publicitario se apoderara de ella para volverla totalmente benigna. Desde hace por lo menos veinticinco años se alternan los discursos sobre "el fin de la vanguardia"

6. Al llamar "vanguardia" a la bohemia, Greenberg la ve "despegarse de la sociedad" para "mantener el elevado nivel de su arte" y desembocar en "el arte por el arte" ("Avant-garde et kitsch", en *Art et Culture*, 1988, pág. 11). En lo concerniente a la literatura, la tesis de una poética del reparto, de un deseo de reparto cuya realización es confiada "a los buenos cuidados de una práctica artística" resulta bien explicitado por Vincent Kaufmann en su *Poétique des groupes littéraires (avant-gardes 1920-1970)*, Paris, PUE, 1997, quien ubica su origen en el proyecto del Libro total de Mallarmé.

(o "de las vanguardias") y sobre su "relevo".⁷ Por supuesto, tampoco aquí esta evolución es "interna" a la noción, no se trata en absoluto de una aventura puramente discursiva —incluso si las controversias, las disputas, permiten seguir este rumbo—; remite a una asignación social: estatus acordado al arte en la sociedad, apropiación de las estrategias de ruptura en el propio funcionamiento de la institución pública y del mercado ("institucionalización de la anomia"),⁸ desaparición o debilitamiento de las exigencias colectivas, de un "deseo de comunidad" que esté relacionado con un movimiento de conjunto de la sociedad, efectivo o embrionario.

La resultante publicitaria, indicadora de esta obsolescencia de la posición de vanguardia, de ninguna manera es su causa. La degradación/desvalorización de "la idea de vanguardia" en la "captación" (el desvío) por parte de los medios masivos de comunicación —después de que se acusara a la propia institución cultural burguesa, preocupada por renovarse formalmente para perpetuarse, incluso para perpetuar la dominación del capital—⁹ es un efecto secundario y no principal. Por

7. Cremos el azar, Fred Camper: "The End of Avant-Garde Film" (*Millennium Film Journal*, n° 16-17-18, otoño-invierno de 1986-1987, págs. 99-124); Daniel Buren, Serge Fauchereau, Pontus Hultén, Sarkis: "La fin des avant-gardes" (en *Quand les artistes font école. Vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques 1988-1990*, Paris-Marsella, Amis de l'IMEAP, Musées de Marseille, Centre Pompidou, 2004, tomo 1, págs. 93-148), o, en sentido opuesto, Mark Alizart (dir.): "La Relève des avant-gardes", en *Magazine littéraire*, n° 392, noviembre de 2000, págs. 18-57.

8. Esta expresión de Pierre Bourdieu designaba, entre 1870 y 1880, la ruptura crítica con la institución y el reconocimiento de esta ruptura (*Les Cahiers du Musée d'art moderne*, n° 19-20, junio de 1987). Hoy en día puede dársele el sentido de una reintegración de las prácticas artísticas de ruptura en el seno de las instituciones públicas o privadas legitimadoras, los museos, las políticas culturales estatales, los fondos regionales, etc.

9. Se trata de los argumentos de Roland Barthes y luego de Jean-François Lyotard. El primero suocia la cuestión en "La vaccine de l'avant-garde", en *Lettres Nouvelles*, marzo de 1955 y en "À l'avant-garde de quel théâtre?", en *Théâtre populaire*, 1956 (incluido en *Œuvres complètes*, Paris Seuil, 1993, tomo 1, págs. 471-472 y 1224-1226), ciertamente en el marco de una pre-ocupación bien precisa, la definición de un "teatro popular" y de un "nuevo realismo", tal como Brecht los preconizaba en la Alemania democrática. "Se inocula un poco de progreso —por otra parte, completamente formal— a la tradi-

el contrario, el vínculo vanguardia/medios masivos de comunicación/publicidad, como por otra parte la dimensión paródica de las acciones de vanguardia, son constitutivos; ya nos detendremos en este punto.

La desvinculación de los movimientos artísticos de los proyectos políticos de tipo subversivo (los últimos ejemplos de esta relación, en el siglo XX, son especialmente CoBrA y luego el Situacionismo; en el cine, los cines "militantes" del período 1968-1973) desempeñan un papel nodal en esta caída de "la vanguardia" sólo en la parodia y la palinodia,¹⁰ desvinculación que obedece evidentemente ante todo a la desaparición de tales proyectos políticos. El lanzamiento (de corta duración) de la "Transvanguardia" de Achille Bonito Oliva, a comienzos de la década del ochenta, sobre la base de una crítica de "la vanguardia internacional" de la década anterior (surgida del contexto de politización de 1968) es demostrativa al respecto: se trataba de desvalorizar el vínculo con la utopía, es decir, con lo político (bajo todas sus formas) en nombre

ción y ahí tenemos la tradición inmunizada contra el progreso: algunos signos de vanguardia bastan para castrar la verdadera vanguardia, la revolución profunda de los lenguajes y los mitos" escribe Barthes en el primer texto que anda de lugar a una "verdadera" vanguardia que el segundo texto niega, pues fuera de la "vivencia subjetiva" del creador, la vanguardia sólo es "parásita y propiedad de la burguesía", que le concede cuestionaria por la violencia estética y ética, pero "violencia política, jamás". Por su parte, Jean-François Lyotard, en "Le sublime dans l'avant-garde", evoca la "connivencia entre el capital y la vanguardia. La fuerza de escepticismo e incluso de destrucción que pone en juego el capitalismo, que Marx nunca dejó de analizar y reconocer, alienta de alguna manera en los artistas el rechazo a fiarse de las reglas establecidas y la voluntad de experimentar medios de expresión, estilos, materiales siempre nuevos. Existe lo sublime en la economía capitalista" (*L'Inhumain*, París, Galilée, 1988, pág. 116 [trad. cast.: *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998]).

10. La teoría de Peter Bürger acerca de una "neovanguardia" que integra a su proyecto la necesidad de su fracaso —de la cual Joseph Beuys habría sido la instrumentación más probatoria— propone un salvataje de la noción mediante la aceptación de su "destino histórico"... (*Theorie der Avantgarde*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1974). En suma, es una manera de esquivar la crítica barthesiana de la "vacuna". Con la reserva de encontrarle muchos precursores (comenzando por Dadá o el lettrismo), esta concepción deja sin embargo de lado la definición de vanguardia como práctica colectiva; sólo es aprehendida en sus obras.

de la libertad del individuo creador, de la interioridad, de la recusación de los agrupamientos de artistas, etc.¹¹

El resurgimiento de un movimiento de vanguardia no se proclama; aunque no es la expresión de éstos, depende, a través de una serie de mediaciones, de un contexto general, de movimientos sociales y políticos a los que referirse si no con los que vincularse o aliarse. Se encuentra el enunciado de esta condición en la mayor parte de los manifiestos o textos programáticos, hasta en los más recientes (situacionismo, cine militante).

El discurso del "fin" de las vanguardias acompañó al mismo tiempo la declinación del valor de exposición de la noción (acelerada proliferación de los movimientos entre las décadas del sesenta y del ochenta: neovanguardia, posvanguardia, transvanguardia, etc.) y el auge de estudios históricos sobre una gran cantidad de movimientos de esas vanguardias "históricas" —en particular rusas— que habían quedado en el desconocimiento. Resulta reveladora la confrontación entre la documentación y los estudios de historia del arte disponibles en las décadas del cincuenta y del sesenta sobre esos temas, y los que disponemos en la actualidad: nuestro conocimiento creció de manera explosiva, tanto en lo que concierne al futurismo italiano, al constructivismo ruso como al dadaísmo y muchos otros movimientos. No se puede dejar de tener presente ese considerable déficit de información de muchos de los comentaristas y analistas de esa época cuando hoy se los lee.

Pero al mismo tiempo, el fenómeno de descalificación de la posición de vanguardia y de su naturaleza política tuvo indirectamente como efecto el desarrollo de una corriente universitaria y crítica —en particular norteamericana— que optó por llamarse "revisionista", orientada a desbaratar lo que denomina una "versión estándar" de la historia

11. Achille Bonito Oliva (dir.): *Avanguardia Transavanguardia*, Milán, Electa, 1982. La contribución de Paolo Bertetto, en lo concerniente al cine, le hacía coro a las tesis del dueño del juego al declarar que "con la aceptación de la ideología como terreno de enfrentamiento y precipitarse en la política, la utopía del nuevo cine de la década del setenta [cuyo parangón es Godard] conllevaba el germen de su propia destrucción" en la medida en que la adopción de "esquemas ideológicos rígidos" implicaba "la negación de la imagen fílmica" (pág. 125), la que renacería, por el contrario, en el cine "transmoderno", por el lado del cine fantasmagórico y alucinatorio de los Kubrick, Coppola, Bogdanovich, Spielberg, Lucas... (pág. 126).

de la vanguardia europea.¹² Ahora bien, esa corriente, que critica con razón ciertas concepciones globalizadoras y simplificadoras anteriores, en nombre de la "complejidad" de la realidad histórica, parece considerar como imposible e impensable una teorización de la posición de vanguardia.¹³ En verdad, entiende "disolver" la noción en la corriente englobadora de la "modernidad" que implica, en efecto, rasgos contradictorios, en particular en los planos ideológicos, puesto que es posible hablar de un modernismo "clásico", de un clasicismo moderno, incluso de un modernismo reaccionario.

Esta confusión entre "moderno" y "vanguardia" depende sin duda de las diferentes acepciones que ha recibido el término en diferentes áreas culturales y lingüísticas. En Estados Unidos, la expresión "arte de vanguardia" tiene un uso extensivo y, a partir de ello, banalizado.¹⁴ En Francia, Alemania e Italia ocurre de otra manera: el término es controvertido, existe un desafío por definirlo.

Dentro de las diferentes facetas de esta evolución, se partirá de la hipótesis de que el cine desempeña un papel central, no tanto porque ocupe el centro de ese movimiento de investigación y reflexión, sino en razón de las transformaciones que indujo en el campo, a menudo de

12. En especial, Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1985 [trad. al francés, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993] [trad. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996]; Kenneth E. Silver: *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1987; Christopher Green: *Cubism and Its Enemies: Modern Movements and Reactions in French Art, 1916-1928*, New Haven, Yale University Press, 1987.

13. Cf. Benjamin Buchloh en su crítica al libro de Peter Bürger (op. cit.), en ocasión de su traducción norteamericana (1984): "Cualquier teorización de la práctica de vanguardia entre 1915 y 1925 [...] debe pasar las grandes diferencias y contradicciones de esta práctica por el encuadre riguroso de categorías teóricas; por eso está condenada al fracaso" (*Art in America*, noviembre de 1984, pág. 19).

14. Ciertos autores norteamericanos tienden, sin embargo, a distinguirse de esa corriente sin por eso atarse a lo que los "revisiónistas" llaman la "versión estándar". Así, Johanna Drucker anuncia desde el comienzo que distingue esas nociones en *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923* (Chicago, The University of Chicago Press, 1994).

manera "subterránea", de los desplazamientos que produjo, respecto a los cuales hay que reconocer una vez más que sólo fueron tematizados por Walter Benjamin en la década del treinta; sobre ellos se encontrarán indicios, por el contrario, enfoques fragmentarios, dispersos o descriptivos, en *La Grande Encyclopédie française*, dirigida por Lucien Febvre entre 1935 y 1939, en particular sobre las cuestiones de la mecanización, del maquinismo en las artes y las de las necesidades colectivas, por las que pasará la posición vanguardista.

PLAN

En consecuencia, en un primer momento propondremos partir de un análisis de la noción de "vanguardia" ante el surgimiento del cine, a los efectos de definir las condiciones de posibilidad de los movimientos que reivindican proceder de esta posición: autonomía y politización del campo artístico. Luego, para construir esta noción en el campo del cine —a partir de que es constituido—, consideraremos la cuestión de doble entrada de "la vanguardia en el cine" y de un "cine de vanguardia", que conformará el centro de este ensayo. Finalmente, abordaremos una forma parcial y a título paradigmático— la realidad empírica de lo que se ha llamado "vanguardia" en el cine de la década del veinte y de las siguientes, proponiendo reservarle las denominaciones "moderno" y "vanguardista". Como conclusión de esta primera parte interrogaremos la pertinencia de la categoría "cine de vanguardia" a partir de las diferentes denominaciones que se aplican a veces al mismo corpus de filmes, a veces a filmes cercanos o comparables (experimental, puro, moderno, independiente, etc.) y la pertinencia de los recortes cronológicos instituidos.

En este trabajo se ha privilegiado el "caso" del cine de vanguardia y la cuestión de las vanguardias en Francia por dos razones.

La primera obedece al hecho de que sin duda allí el debate y las modalidades del problema de la vanguardia se plantearon más perdurablemente y con mayor virulencia, pese a que fue en Italia donde el prototipo del movimiento de vanguardia nació con el futurismo y a que en la Unión Soviética esos movimientos se acercaron más al cumplimiento de sus designios. El lugar que ocuparon en Francia los movimientos artísticos de vanguardia, en especial merced al clima social y a las tradiciones políticas, fue con mucho el mayor. Por otra parte, el cine

francés y sus componentes "de vanguardia" ocupan un lugar particular en todos los estudios sobre la cuestión, procedan de donde procedieren, y esto desde la década del veinte. Al examinar las "razones de la carencia" de tal fenómeno en España, Román Gubern vincula el desarrollo de las vanguardias cinematográficas en Francia y en Alemania a la existencia de una poderosa industria cinematográfica. Por una parte, porque representan una "réplica estética radical y una negación del cine comercial estereotipado y convencional generado por tales industrias"; por otra parte, porque la prosperidad industrial, la existencia de infraestructuras y de competencias técnicas permite el surgimiento de empresas experimentales.¹⁵ Se puede decir que la tendencia más reciente de la historiografía norteamericana se inscribe a su manera en ese esquema, al buscar los vínculos entre Hollywood y su "margen", cuando no dibujando su unidad, incluso su "armonía".¹⁶

La segunda es que en nuestra perspectiva, que no es ni enciclopédica, ni antológica, ni sincrética, el caso francés tiene aquí un valor paradigmático, a pesar de las diferencias que existen —muchas, por cierto— entre su situación y la de algunos otros países, en particular Alemania.

En una segunda parte trataremos de interrogarnos sobre el "fin" o la "superación" de la vanguardia, y sobre la cuestión de la vanguardia "hoy", dado que las palabras no mueren, se desplazan, mutan.

Fin o superación, el pasaje al cine documental —de encargo o militante— que se produce a fines de la década del veinte tiene dos aspectos: por una parte, la recusación del carácter artístico del cine que se proclamaba "de vanguardia" y la opción por el "documento" (en el sentido que Georges Bataille, Carl Einstein y Michel Leiris le daban a esa palabra en su revista) o por el "hecho" (como lo reclama una corriente soviética tanto literaria, fotográfica como cinematográfica, de la que la revista del Frente de Izquierda de las Artes, *LEF*, es la punta de lanza), que ejerce su influencia en Alemania. Por otra parte, marca el pasaje de una práctica política propiamente de vanguardia (en el sentido de los

partidos revolucionarios) a una política de alianza más amplia, de la que dan testimonio diversas iniciativas colectivas (exposiciones, congresos, cooperativas): una política de "frente".

En cuanto a lo que puede llamarse la *secularización* del vanguardismo, naturaliza lo que sería el aporte estético de los filmes llamados "de vanguardia". La cuestión es discutida durante la década del veinte y está vinculada a esta noción de "vanguardismo" o de "estilo vanguardia", cuya sola definición formal produce una rápida insatisfacción en ciertos críticos y cineastas. Los "exploradores" vuelven a la tropa, las experiencias aprovechan a todos, devuelven al rango de procedimientos desvinculados de cualquier empresa de cuestionamiento del cine y de su significado social. Se trata tanto de injertos, en filmes comerciales, de pasajes o imágenes que conservan el nivel "vanguardista" (a favor de una disposición narrativa *ad hoc*: sueño, embriaguez...), o, en filmes contruidos sobre una lógica narrativa y representativa, "clásicos" o posclásicos, de figuras y procedimientos plásticos, rítmicos, discursivos, etc., que habían sido "experimentados" en los filmes "de vanguardia".

Luego de la cesura de la Segunda Guerra Mundial, la caída de algunos de los fascismos europeos y el advenimiento de la URSS como potencia mundial, la cuestión de la vanguardia se entiende de manera diferente. Si bien una cierta cantidad de protagonistas de la década del veinte pretende prolongar la experiencia vanguardista y renovarla dándole un nuevo estatuto, de autonomía, de independencia —que los congresos del cine independiente de La Sarraz, luego de Bruselas, prefiguraban— (Hans Richter, en Estados Unidos, asociado luego con ciertos movimientos de cine experimental, cooperativas, revistas, salas), otros se esfuerzan en cerrar ese capítulo y redefinen la posición vanguardista en el seno del cine industrial. La "réplica radical", la "negación" del cine dominante, estándar, del que hablaba Román Gubern, es interiorizada. Se encuentran entonces afirmaciones del tipo "la Vanguardia hoy es Welles, Rouquier, Rossellini" (Auriol-Astruc-Bazin-Doniol-Valéroze), es el cine de "crítica social" (Boussinot), incluso el "realismo socialista" (Langlois sobre Iutkevitch).

La controversia entre Henri Langlois y Herman G. Weinberg a propósito del filme de Richter *Dreams that Money can Buy* (1946) (*Sueños que el dinero puede comprar*) pertenece a este tópico, aunque de manera sesgada, dado que la apuesta de una "vanguardia nueva" pasaba en 1947-1948 no tanto por Richter y los antiguos dadaístas, sino por Maya Deren y pronto por Kenneth Anger, al menos en Estados Uni-

15. Román Gubern: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, pág. 136.

16. Véanse los textos de Jan-Christopher Horak, Bruce Posner y Brian Taves, en Jean-Michel Bouhours, Bruce Posner e Isabelle Ribadeau Dumas (dirs.): *En marge de Hollywood. La première avant-garde cinématographique américaine 1893-1941*, Giverny-Paris, Musée d'art américain/Centre Pompidou, 2003.

dox. Esta última corriente también constituirá un espacio reservado y preservado, una neobohemia (de la que P. Adams Sitney es el portavoz en *Visionary Film: The American Avant-Garde*)¹⁷ que luego buscará institucionalizarse (gracias a las universidades), incluso a "convertirse en gueto".¹⁸

El estrechamiento del cine "de vanguardia" en su componente modernista (Lemaître e Isou no dirán otra cosa al evocar un movimiento de "vuelta sobre sí mismo" del cine, de reflexión sobre sus propios medios) hace perder ciertas dimensiones de la posición vanguardista y de su política, en especial en la relación con los medios masivos de comunicación, con el cine "dominante".

La situación después de la Segunda Guerra Mundial revelará por añadidura un divorcio, acaso comparable con el que se manifiesta después de la Primera Guerra Mundial, que seguirá siendo menos asintótico que divergente, entre la manera en que estas cuestiones son planteadas en el campo del cine y en los campos artístico y literario.

Plantear la cuestión de la perennidad de la vanguardia en el cine —hecho que parece sobrentendido, especialmente en la literatura crítica norteamericana— remite a la propia denominación del fenómeno en las condiciones posteriores al período llamado "histórico". En efecto, "de vanguardia" se convirtió muy a menudo en algo que se podía reemplazar por "experimental". No nos corresponde discutir aquí las ambigüedades de un término que se remonta, también él, al siglo XIX (la "novela experimental" de Zola reivindicaba proceder de Claude Bernard), ni las relaciones entre el arte y la ciencia (esos dos singulares plantean en sí mismos un problema).¹⁹ Dominique Noguez, que lo reivindica, aunque

17. P. Adams Sitney: *Visionary Film: The American Avant-Garde*, Nueva York, New York University Press, 1974 (trad. y ed. modificada: *Le Cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine 1943-2000*, París, Paris-Expérimental, 2002).

18. El término vuelve a menudo en el discurso crítico contemporáneo (así Tom Gunning al hablar de Sitney en "Obscure genealogy": *Millennium Film Journal*, n° 26, otoño de 1992, pág. 80, o Fred Camper: "The End of Avant-Garde Film", *op. cit.*, pág. 121).

19. Sobre esta cuestión, reactivada por exposiciones recientes ("Aux origines de l'abstraction", Musée d'Orsay, 2003-2004, por ejemplo), véase el estudio de Ernst Gombrich: "Experiment and Experience in the Arts", en *The Image and the Eye*, Oxford, Phaidon, 1982, págs. 215-243 [trad. cast.: *La imagen y el*

escribiéndolo en itálica, entrega definiciones que manifiestan bien la diferencia que se puede establecer entre las perspectivas "experimental" y "de vanguardia": el cine experimental, escribe, "asume su exclusión", "admite muy bien sólo ser recibido por una pequeña cantidad de espectadores", "no quiere obligar a nadie", cada "obra experimental es una especie de pequeña zona liberada, el ejemplo microscópico de un futuro cosmos", "el cine experimental es el arte del cine entendido en lo que tiene de más artístico, es decir, de más 'formal', de más subjetivo y, de pronto, de más subversivo".²⁰

Sea cual fuere la cantidad de filmes que parecen poder figurar tanto en el corpus experimental como en el de vanguardia, la posición de vanguardia es precisamente la de no admitir su exclusión o marginación, no aceptar ser situado en el *underground* si no con la voluntad de salir de allí, no conformarse con la pequeña cantidad de espectadores ni reivindicar una ultraartisticidad, ni situar su carga subversiva en la forma.

Una cierta cantidad de movimientos cinematográficos o artísticos interesados en el cine de posguerra responden a las características distintivas de "la vanguardia", los que Claire Chatelet ha reunido en la expresión "esquema vanguardista". Los más importantes son los movimientos lettrista, situacionista y los diversos grupos de cine militante nacidos en ocasión de Mayo de 1968. Pero, ¿cómo considerar el *cinéma novo* de Brasil, que se da una plataforma política e incluso, que en algunos de sus protagonistas —Glauber Rocha en particular— atarán su proyecto filmico, sin ninguna duda innovador y experimental, a la lucha de la Tricontinental, con base en Cuba? ¿O el "tercer cine" de Solanas y Getino?²¹

El más reciente es el movimiento liderado por Lars von Trier, constituido en torno a Dogma 95. Grupo, acción resallante, manifiesto, internacionalización, ubicación violentamente crítica en medio del campo cinematográfico, posición tomada con respecto a las instancias económica, técnica, estilística, declaraciones políticas, acciones internacionales, no faltan siquiera la dimensión paródica ni las contradicciones entre

ojo: *nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 1991).

20. *Ibid.*, págs. 26, 32.

21. "L'Heure des brasiers: vers un troisième cinéma", en *Tricontinental*, n° 3, 1969.

los discursos y las acciones, entre las sucesivas proclamas. Sin embargo, el grupo actúa así para ocupar un lugar en el cine clanes (subvenciones e internacionales (festivales), es una simple "vacuna" (como la "Nouvelle vague" francesa,²²

A comienzos de la década del cincuenta, mientras que el pensamiento crítico en el cine discute, frente a los conflictos generacionales, la definición del cine "moderno" Asger Jorn, surgido de CoBrA y convertido en situacionista, enuncia dos condiciones "para que un movimiento sea llamado movimiento de vanguardia"

1. Que se encuentre aislado y sin apoyo directo de las fuerzas establecidas, abandonado a una lucha aparentemente imposible e inútil.
2. Que la lucha de ese grupo sea de una importancia esencial para las fuerzas en nombre de las cuales lucha y que la posición ganada por esta vanguardia sea más aulante continuada por una evolución general.²³

Esta dialéctica de la conciencia presente del aislamiento y de la debilidad y de la hipótesis de la comunidad y la fuerza, define mejor que cualquier otra fórmula la posición de vanguardia. Al llegar o aislar una u otra de esas dos proposiciones se "resuelve" de manera fantástica la contradicción —como ciertos colectivos o grupos literarios, artísticos o cinematográficos de la década del sesenta (en particular en momentos de las rebeliones de 1968)— o se la absuelve, como en la teoría de Peter Burger de una "neovanguardia" al integrar a su proyecto la necesidad de su fracaso.

22. El trabajo más profundo referido a Dogma 95 y su inscripción en la historia de las vanguardias es la tesis de Claire Chatelet "Des mythes et des réautes de l'avant-garde à Dogme 95, entre tradition et invention", Université de Toulouse 2, École supérieure d'audiovisuel, 2004, 2 vol.

23. Asger Jorn: "Contre le fonctionnarisme" X Triennale d'Art Industriel, Milan, 1954, incluido en *Pour la forme*, 1957 (reed. Paris, Alia, 2001, pág. 31).

Primera parte

PROBLEMÁTICAS

CAPÍTULO 1

¿Qué es la vanguardia?

ORIGEN DE LA NOCIÓN

Los literatos de vanguardia necesitan un temperamento particular, audaces y pequeños hurtos, desaliño en el aspecto, acma a discreción, todo lo que no se permite el grueso de las tropas ni los jefes ecuestres

ALPHONSE DAUDET¹

En este momento todos forman parte de "la vanguardia" y formar parte de "la vanguardia" qué otra cosa es, en realidad, sino tener genio. Desafortunadamente, donde comienza la vanguardia y dónde termina.

Basta, qué importa. trabajemos y dejemos ab: "la vanguardia", esta metáfora tomada del lenguaje militar ya no tiene curso.

PIERRE ALBERT BIROT²

El primer escollo que se debe evitar en el enfoque de la cuestión de la "vanguardia" es la confusión de la propia palabra con las palabras "nuevo", "innovación", "moderno", "modernidad", incluso "modernismo". Arte moderno no es arte de vanguardia.³ Lo mismo ocurre en

1 A. Daudet: "Notes sur la vie", en *La Revue de Paris*, citado en *La Nouvelle Revue Internationale*, n° 6, 1° de abril de 1899, pág. 491

2 P. Albert Birot: *SIC*, n° 47-48, junio de 1919, pág. 373.

3. Véase Henri Meschonnic: *Modernité Modernité*, Paris, Seguiser, 1988 (reed. "Folio", Gallimard, 1993, págs. 83-96), que reseña una gran cantidad de autores que perpetúan esta confusión, sobre todo Jean-François Lyotard en *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986 (trad. cast. *La pos-*

el cine, y más aún, porque al pertenecer "por naturaleza" al mundo moderno (industria, técnica, muchedumbre, velocidad, desplazamientos) en razón de su carácter técnico, el cinematógrafo puede ser llamado moderno de cabo a rabo. En consecuencia, se lo puede encontrar referido con fórmulas del tipo, "el arte moderno por excelencia" o "el único arte moderno" (Dellac), "el único arte de hoy" (Kulechov) y, por desdoblamiento de una expresión a otra, se ha llegado a escribir que todo el cine es "de vanguardia" (René Clair).

El segundo escollo vuelve a inscribir ese arte moderno o de vanguardia en un esquema evolutivo del arte que va hacia su "progreso", ya sea "novedad", "pureza", "autorreferencialidad", "autonomía".

Esas confusiones son posibles por el enfoque "interno" de la cuestión. Se postula la autonomía del arte o del film- y se examinan sus evoluciones o cambios internos, o sea, estéticos. Ahora bien, la diferencia entre moderno-modernidad-modernismo y vanguardia sólo se puede establecer con la condición de salir de esa interioridad del arte y considerar las posiciones de los grupos o de los individuos en la sociedad y en el subsistema social de la cultura, en relación con las instituciones, con el público, con el espacio social.

Se pueden tomar dos ejemplos para comprender esta necesaria salida. La denominación "crítica de vanguardia" que adopta Théodore Duret, el comentarista y promotor del impresionismo. No dice que el arte de que habla sea de vanguardia, sino que define como de vanguardia su posición de intermediario entre los artistas y el público. Sobre esta base, califica entonces ese arte como de vanguardia, por estar inscripto en ese tipo de relación social. Por otra parte, se encuentra el proceso Brancusi en Estados Unidos relativo a la destrucción de estatuillas a rango de mercaderías por parte de la aduana, la negación del estatus de obra

modernidad explicada a los niños. Barcelona, Gedisa, 1987., quien denuncia la "liquidación de 'la herencia de las vanguardias' entendidas como el lugar de la experimentación artística" (pág. 17), posición que retoma la de André Malraux en la *Metamorphose des dieux* ("el arte es una aventura que se repite y la invención, no puede satisfacerse jamás. Está obligado a la novedad"), *L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976, pág. 287. R. Krauss, por su parte, habla de una invasión en los discursos de la vanguardia: el tema de la originalidad", *op. cit.*, pág. 135.

de arte. Los considerandos del juicio (en 1926) distinguen una "escuela moderna" (definición de naturaleza- y de un "arte de vanguardia" (definición de situación, de posición).

Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, la vanguardia es, por supuesto, parte interesada de eso nuevo, pero de un modo particular: le promueve a partir de una política que ejerce en el seno del dominio artístico, donde se enfrentan tendencias y corrientes y donde pretende construir su hegemonía. Por otra parte, tiene la ambición de ejercer esta acción política en la sociedad. En la misma medida en que se recusan las instituciones reguladoras y de legitimación del mundo artístico, la puesta del combate de la vanguardia pasa por la conquista del público, la popularización de su enfoque, la socialización de sus ideas o producciones artísticas, su voluntad de supremacía y, por lo tanto, de una voluntad de reestructuración transformadora de la sociedad. A partir de ese hecho, la vanguardia cambia por completo la división social de las artes, las artes se desdibujan, se desmorona la jerarquía de las artes establecidas, fuerza de inercia, etc., y la élite intelectual. A transgredir las barreras institucionales de los respectivos campos sociales, se dirige a esta muchedumbre, quiere que sea juez de lo que hace por encima de las instancias de legitimación artísticas y literarias (jurados, salones, academias).

Por eso, la vanguardia no se conforma con una relegación, con una marginación sociales, como podía hacerlo la bohemia o los grupos artísticos de fines del siglo XIX, como los parnasianos, a fortiori, los grupos manifestaban una cierta aceptación de la norma a los efectos de poder parodiarla, caricaturizarla, como los Incoherentes, los Hidropatas y otros Fumistas.⁵ Por eso, en conclusión, la vanguardia se encuentra constitutivamente en relación con la acción pública, los medios masivos de comunicación (prensa, afiches, luego lo radio, etc.), de la reproduc-

⁴ Véase Bernard Edelman: *L'Adieu aux arts. 1926 l'affaire Brancusi*, Paris,

⁵ A propósito de las "Artes incoherentes", Daniel Grojnowski ha hablado de "una vanguardia sin avanzada" en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, novembre de 1981, págs. 73-86. Véase también D. Grojnowski y Bernard Sautrain: *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle. Anthologie*, Paris José Corti, 1990, y D. Grojnowski: *Aux commencentements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

ción técnica, *a priori* antitéticos con un arte situado en la problemática de la autonomía y las especificidades.

El cine, nacido fuera del campo cultural, artístico, instalado de entrada en relación con la muchedumbre, desempeña, pues, un papel clave en esta circunstancia, "juza" las artes establecidas aunque escape a sus rasgos distintivos, representa una apuesta en relación con la cual se sitúan

Esos diferentes puntos proceden de la política de la vanguardia, y la definen

En las décadas del sesenta y del setenta, varios autores de diferentes áreas culturales establecieron distinciones terminológicas indispensables para la construcción de esta noción de "vanguardia". Se trata, en primer término, de italiano Renato Poggioli, en 1962, luego de norteamericano Donald Drew Egbert, en 1967, del francés Marc Le Bot, en 1973, del alemán Peter Bürger, así como del rumano Mate Calinescu, en 1974. Poco después, Nicos Hadjinicolaou retomaba una parte de esas reflexiones para desarrollar una síntesis crítica.⁶ En el mismo momento, como consecuencia, no faltaron estudios referidos a la vanguardia,⁷ pero nos ha parecido que estaban situados dentro de las problemáticas trazadas por los autores que acabamos de citar para desarrollar una investigación de tipo histórico (como Linda

6. Véanse R. Poggioli: *Teoría dell'arte d'avanguardia*, Milán, Il Mulino, 1962 (trad. a inglés, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard, Harvard University Press, 1968); D. D. Egbert: "The Idea of 'Avant-Garde' in Art and Politics", en *The American Historical Review*, 73, 2, 1967, y *Social radicalism and the Arts. Western Europe*, Nueva York, Knopf, 1970; M. Le Bot: *Peinture et Machinisme*, 3ª parte: "Idéologies de l'avant-garde", París, Klincksieck, 1973; P. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt de Mayo, Suhrkamp, 1974 y 1980 (trad. al inglés, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 [trad. cast.: *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987]; M. Calinescu: "'Avant-Garde' Some Terminological Considerations", en *Yearbook of Comparative and General Literature*, 23, 1974, y *Faces of Modernity: Modernism, Avantgarde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1977; N. Hadjinicolaou: "Sur l'idéologie de l'avant-gardisme", en *Histoire et Critique des Arts*, n° 6, ju 10 de 1978.

7. En particular el conjunto de *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, con la dirección de J. Weissgerber, Budapest, Akadémiai-Kiadó, 1984, 2 vol.

Nochlin o T. J. Clark)⁸ o que usaban la palabra en un sentido vago, más o menos contundido con algunas de las acepciones de la palabra "moderno" (como en Rosalind Krauss, Noël Carroll o Thierry de Duve),⁹ o también por otorgarle a la palabra un sentido "autoproclamado" o una dimensión performativa —es de vanguardia quien lo afirma; ser de vanguardia es decir que se lo es—,¹⁰ ya sea, finalmente, porque tomaban la palabra en su sentido comúnmente admitido para operar recortes sociológicos que, por su parte, respondían a criterios rigurosos pero externos al campo artístico (como se lo encuentra en investigadores situados en la esfera de influencia de Pierre Bourdieu).¹¹

En el caso de la palabra "vanguardia", la historia reciente nos ofrece de Andreas Huyssen y Thomas Crow. Este último, al releer a Greenberg, Schapiro y (sobre todo) Adorno, distingue entre modernismo y vanguardia, al ver en el primero un modo de "recuperación", en beneficio de la industria cultural, de subculturas de resistencia, de espacios marginales y subversivos, y en la vanguardia, al "mediador" entre esos

8. L. Nochlin: "The Invention of the Avant-Garde: France 1830-80" en *Art News Annual*, 34 (1968), incluido en *The Politics of Vision*, Harper & Row, 1989; T. J. Clark: *The absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851 e Images of the People Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames & Hudson, 1973, así como sus estudios sobre Manet.

9. R. Krauss: *The originality of the Avant-Garde*, op. cit. T. de Duve: *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, París, Minuit, 1984. *En nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, París, Minuit, 1989; Noël Carroll: "Avant-garde Art and the Problem of Theory" en *The Journal of Aesthetic Education*, otoño de 1995 y *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, parte III. En el índice de su *Art de l'âge moderne*, Jean-Marie Schaeffer, en la palabra "vanguardia" indica véase modernismo" (París, Cahiers, 1992).

10. Alain Monseigneur: "Rôle et place de la photographie dans les revues d'avant-garde artistique en France", en *Le retour à l'ordre*, Université de Saint-Étienne, travaux VIII, CIEREC, 1986, pag. 317.

11. "Les avant-gardes", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 88, junio de 1991, donde el término, constantemente empleado, nunca es objeto de una definición. Véase también P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, París, Seuil, 1992 (trad. cast.: *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2005) (donde no figura entre los "conceptos" incluidos en el índice a final del volumen, contrariamente a "bohemia" o a "cabaret") y Christophe Charles, *Paris, fin de siècle. Culture et politique*, París, Seuil, 1998.

diferentes polos, el "engranaje esencial de una economía cultural bajo el control de Estado"¹² A partir de Enzensberger y Bürger, Huyssen también insiste en la diferencia entre modernismo y vanguardia, y en sus vínculos con la cultura de masas, pero destaca por el contrario, la dimensión política de las vanguardias.¹³

Si tal como Egbert lo demostró, la noción de "vanguardia" es de origen militar —la agudeza de Baudelaire lo expresa de modo suficiente—,¹⁴ su uso en el campo del arte es correlativo con la acepción política de la palabra. El papel de vanguardia del arte puede aparecer tras las huellas de una concepción de movimiento político, social, como una vanguardia. En un primer momento, el arte "de vanguardia" es el herald, el portavoz de movimiento, se encuentra en la vanguardia de la lucha social o en la vanguardia de la sociedad; en un segundo momento, sobre la base de la autonomización del arte y de la construcción de un campo artístico, el arte de vanguardia se encuentra en la vanguardia del arte. Pero en ese segundo caso, si bien se define ante todo por su práctica social en medio de campo (se coloca en la vanguardia en relación con un contrario), no deja de conservar las prerrogativas de la primera acepción, es decir que conserva

12. T. Crow: "Modernisme et culture de masse dans les arts visuels", en *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, junio de 1987, págs. 20-53.

13. A. Huyssen: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1986. Véanse en particular "The Hidden Dialectic: Avantgarde-Technology-Mass Culture" y "The Search of Tradition".

14. "Del amor, de la predilección de los franceses por las metáforas militares. Aquí, toda metáfora tiene bigotes

Literaria mil tanto

Estar de guardia

Llevar alta la bandera, etc.

Para agregar a las metáforas militares

los poetas combativos

los literatos de vanguardia

Esta costumbre de las metáforas militares denota espíritus no militantes, sino hechos para la disciplina, es decir, para la contornidad, espíritus domésticos, espíritus belgas, que sólo pueden pensar en sociedad." (*Mon cœur mis à nu* [Mi corazón al desnudo] XXII, [1864], *Oeuvres complètes*, París, Laffont "Bouquins", 1980, pág. 414).

una dimensión política, que se puede definir bajo dos aspectos: su práctica social (grupo, acción pública) y su "conciencia histórica del futuro"¹⁵ o su utopismo. El momento "vanguardia", como política del arte en medio del campo artístico, sólo dura el tiempo necesario para cumplir el designio más ambicioso de una casi "desaparición" del arte, su disolución en lo social —lo que lleva al absoluto uno de los aspectos que los sansimonianos, y tantos otros, le habían acordado—, o renunciar a él.

Primer sentido de la vanguardia artística

Según la costumbre, ese primer momento se remonta a los escritos de Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825), "socialista utópico" según la clasificación propuesta por Engels, entre los predecesores de los marxistas,¹⁶ y al que también se podría calificar como apóstol de la industria o como tecnócrata adelantado a su tiempo.¹⁷ Marcado por su experiencia de la revolución norteamericana, preconizaba una "reorganización de la sociedad europea" en un solo cuerpo político, con una moneda única y un comercio concertado, base de una "paz perpetua". Por lo demás, si bien Saint-Simon prevé un lugar particular para los lite-

15. Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, París, Seuil, 1990, pag. 48.

16. Véase Friedrich Engels [1892]: *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, París, Éditions Sociales, "Classiques du marxisme", 1969 [trad. cast.: *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Madrid, Ricardo Aguillera, 1977]. Una presentación de la vida y el pensamiento de Saint-Simon se encuentra en un volumen de sus *Textes choisis* (1951), París, Éditions sociales, "Les Classiques du peuple", con prefacio y comentarios de Jean Dautry, 1969.

17. Por otra parte, en el *Anti-Dühring*, Engels señala que en Saint-Simon "la tendencia burguesa aún conserva un cierto peso junto a la orientación proletaria" (*Anti-Dühring* [1878], París, Éditions Sociales, 1963, pág. 51 [trad. cast.: *Anti-Dühring o la revolución de la ciencia de Eugenio Dühring. introducción al estudio del socialismo*, Madrid, Ayuso, 1975]) y Karl Marx en *El Capital* ve en toda una parte de su doctrina "la glorificación de la sociedad burguesa moderna, a la que defiende contra la sociedad feudal, o la de los industriales y banqueros contra los mariscales y los legisladores napoleónicos" (París, Éditions Sociales, 1976, Libro III, cap. XXXVI, pág. 558 [trad. cast.: *El capital*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964]).

ratos y los artistas junto a los ingenieros y sobre todo a los científicos, son más particularmente sus discípulos, sansimonianos tales como Olinde Rodriques, Prosper Enfantin y en especial León Haievy, custodios de una "religión de Saint-Simon", anunciada por su *Catecismo* y su *Nuevo Cristianismo*, quienes desarrollaron ese aspecto. Hadjinicolaou distinguió bien el papel acordado al arte en ese contexto: lejos de ser innovador en su dominio propio —a fortiori en el plano estético—, puede seguir siendo muy clásico, incluso académico, puesto que su tarea consiste en popularizar y promover las ideas de reforma o revolución social.¹⁸ Sin embargo, el estudio detallado de la doctrina sansimoniana y de sus avatares en Auguste Comte, Pierre Leroux y otros deja ver una ambivalencia que perdura hasta en los movimientos posteriores de esta tendencia del arte.

En su monumental trilogía consagrada a las doctrinas de la época romántica, Paul Bénichou²⁰ demostró, en efecto, cómo, al otorgar al arte este lugar de portavoz, se postulaba asimismo la fe en un arte que formula, dibuja y da cuerpo a la utopía política.

18 En *La Parabole* y en *L'Organisateur*, expone los medios que permiten instaurar un "régimen industrial". Su "sistema político" nuevo distingue una "Cámara de invención", compuesta por ingenieros, literatos y artistas, una "Cámara de exámenes" compuesta por fisiólogos, físicos y matemáticos, y una "Cámara de ejecución" compuesta por industriales ricos. Sobre los ecos del sansimonismo y del possansimonismo en el mundo cultural y artístico, véase Jean Chesneaux, *Jules Verne. Une lecture politique*, Paris, Maspéro, 1982.

19 En 1833, en la *Revue encyclopédique*, publicación de Pierre Leroux, el sansimoniano Hippolyte Fortoul critica "el arte por el arte" como doctrina. Por otra parte, los sansimonianos ven el porvenir del arte en los panoramas y los dioramas "L'art nouveau de la peinture" en *Le Globe* del 12 de mayo de 1831). J. Chesneaux recuerda una obra del doctor Guépin de 1854, *Philosophie du XIX^e siècle, étude encyclopédique sur le monde et l'humanité*, que apela al nacimiento de una "literatura de la era científica" que "inscriba en la superficie del planeta las realizaciones de la humanidad" (op. cit., págs. 73-74).

20 P. Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'Âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977 [trad. cast. *El tiempo de los profetas: doctrinas de la época romántica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1984]; *L'Écote du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992; *Le Sacre de l'écrivain, 1730-1830. Essais sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

Al sansimonismo le ocurre lo mismo que a todas las doctrinas que por necesidad interna son llevadas a valorizar el arte desde que, por su decreto, deja de ser algo futuro, tampoco puede ser una simple técnica de persuasión a su servicio, pues bien se sabe que si fuera tal, no persuadiría.²¹

Si bien se trata en un primer momento de "reclamar" "la ayuda de los artistas para darle a nuestro apostolado una forma más viva",²² luego se pasa a la convicción de que "el arte se base en anticiparse a los demás hombres en el conocimiento de esta revelación y a predicarla".²³ "Los sansimonianos, escribe Bénichou, tienen al arte, al mismo tiempo y confusamente, como auxiliar y como guía".²⁴

Esta función profética otorgada al arte, de quien se supone que "revisita las ideas abstractas con formas sensibles y materiales, con imágenes vivas y sorprendentes", pero, al mismo tiempo, les da una formulación medita, las anticipa de alguna manera, lleva a concederle al artista una "misión" que lo coloca "a la cabeza de la sociedad".²⁵

Se trata de un primer vínculo establecido entre el arte y el proyecto político, del que es preciso destacar inmediatamente que resulta, de una manera, el hecho de las políticas: a) igual que el Diderot "crítico de arte" preconizaba una pintura cívica, moral, edificante, los sansimonianos, y luego los proudhonianos, cargarán al arte con una misión de esa índole. Por cierto que varios artistas adhiere con mayor o menor constancia a esta doctrina: en particular Franz Liszt, Hector Berlioz (quien escribió un "Canto de inauguración de los ferrocarriles", George Sand, Alfred de Vigny y Victor Hugo, mas adelante Nadar o el músico Félicien David) y tanto a fines del siglo XIX como en el transcurso del XX, los movimientos artísticos de alguna manera se inscribirán en esta

21 P. Bénichou, *Le Temps*, op. cit., pag. 288.

22. P. Buchez, *Recueil de prédications*, tomo II, pag. 282 (citado por P. Bénichou, op. cit., pag. 289). En el *Passagen-Werk*, de Benjamin, se encuentran numerosas citas relativas a los sansimonianos, en especial un fragmento dedicado a la "Poesía del sansimonismo" (*Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 1989, págs. 591-592).

23. *Feuilletons des journaux politiques*, 28 de abril de 1830 (ibid.).

24. P. Bénichou, op. cit., pag. 289.

25. *Art Artists. Du passé et de l'avenir des Beaux-arts*, Paris, 1830, pag. 1 (citado por P. Bénichou, op. cit., pag. 291). Folleto anónimo atribuido a Émile Barraut.

perspectiva de "auxiliar concurrente": pensemos en los "Ambulantes", en Rusia y en las diversas escuelas realistas o populistas de la década del treinta, pasando por el compromiso de pintores o poetas en el sector de la prensa anarquista, pacifista (Kupka caricaturista feroz, Stenien, etc.), luego en el "realismo socialista" soviético.²⁶

Otra cosa es la reivindicación por parte de los artistas de encontrarse a la cabeza de los movimientos artísticos y de tener que desempeñar, en papel, derivado de esta posición, en el marco sociopolítico.

Para llegar a eso, será preciso que el arte acceda a la autonomía, que se haya constituido un campo artístico autónomo, literario, regido por sus propias leyes y que sea, en sí mismo, teatro de una socialidad, de relaciones de dominación, alianza, sujeción, competencia.

LOS CAMPOS INTELECTUAL, LITERARIO Y ARTÍSTICO

La conciencia de la autonomía del campo artístico, con sus instituciones, sus academias, etc., permite el surgimiento de un discurso sobre la autonomía del arte y la formación de doctrinas que explican su naturaleza y sus riquezas. Es, para decirlo rápidamente, "el arte por el arte", doctrina menos "formalista" que idealista, pues, lejos de detenerse en la contemplación de la forma por sí misma, la convierte en el medio de acceso a una realidad superior, la belleza, según el modelo platónico. Théophile Gautier, quien atraviesa el romanticismo, se erige precisamente en pariterario del Arte y es el parangón de esta posición. Sin embargo, ese promotor de la doctrina del "arte por el arte", en su prefacio a *Mademoiselle de Maupin* (1835), donde ataca a aquellos que, como Saint-Simon, le asignan a arte fines sociales, se encontraba asimismo cercano y admiraba a Charles Fourier, y su anarquismo individualista. Es decir que la repulsión a comprometer su arte al servicio de una causa no significa que no se le acredite una dimensión subversiva, incluso en el plano social. El episodio de la "batalla de Hernani" liderado precisamente por Théophile Gautier, vestido con chaleco rojo,

26. Cf. Andre, Jdanov: "L'écrivain doit marcher à l'avant-garde du peuple en lui désignant la voie de son évolution" (*Sur la littérature, la philosophie et la musique*, 1946), Paris, Norman Béthune, 1970, pág. 36. Citado por N. Hudjnicolaou, *op. cit.*, pág. 58).

y el grupo de los *Jeunes-France* testimonia que es al mismo tiempo una reivindicación de la libertad artística (encarnada por las ideas románticas) y del no conformismo social ni político (inspirado por las ideas liberales).

La controversia, sorprendente para nuestra actual sensibilidad, entre Forster y Mallarmé demuestra bien ese reparo: Tolstoi, que permanece impregnado por una ideología populista, estigmatiza la oscuridad —a la que considera criminal— de los simbolistas.²⁷ En su espíritu se encuentra un devenir anónimo de la literatura,²⁸ una especie de disolución del arte en la sociedad, que es lo opuesto a la torre de marfil.

Al responderle al escritor ruso, el simbolista Remy de Gourmont define así el "pape de arte"

El arte tiene un objetivo particular y totalmente egoísta: es en sí mismo su objetivo. No asume de buen grado ninguna misión, ni religiosa, ni social, ni moral. [...] Afirma lo divino [...] pretende ser libre, pretende ser inútil. pretende ser absurdo, es decir, estar en desacuerdo con las propias fuerzas de la naturaleza que mantienen al hombre en una estricta servidumbre. [...]

Sin embargo, la tendencia de los hombres es la de poner al servicio de sus necesidades (incluso lo inútil). Así es como se atribuye a una determinada obra de arte puro un segundo significado, sobrecargado arbitrariamente y de manera tan artificial que se lo puede quitar, volver a poner, cambiarlo como los vestidos de los ídolos españoles, sin que la obra pierda nada de su carácter desinteresado.

Ocurre entonces que algún gran escritor, como Tolstoi, creyendo hacer al mismo tiempo arte y moral, hace arte puro, pese a su deseo y pese a su voluntad. Esto es infrecuente y muy a menudo los propios hombres con genio sin calzados y reducidos a la mediocridad cuando quieren servir al arte, en vez de servirlo.²⁹

27. L. Tolstoi: "Qu'est-ce que l'art?", en *La Revue blanche*, tomo XV, 15 de enero de 1898, pág. 126 y "Les Décadents", *ibid.*, 15 de febrero de 1898, pág. 51. Su texto "Le rôle de l'art" es asimismo discutido por *La Nouvelle Revue internationale*, n° 6, 1° de abril de 1899, pág. 492.

28. El autor de *Guerra y Paz* pasa los últimos años de su vida describiendo los evangelios en lenguaje profano, "desaparece" como autor en el mismo momento en que experimenta la mayor ceguera.

29. R. de Gourmont: "Sur le rôle de l'art" [respuesta a Tolstoi] (1899), en *Le Chemin de velours*, Paris, Mercure de France s. l., 6° edición, págs. 305-306.

En este caso resulta patente la contradicción entre la utilidad que se logra por desconocimiento de lo que se hace y la imperiosa obligación del arte. Sin embargo, Gourmont ya no se conforma con proclamar la doctrina del "arte por el arte" debe evocar este "segundo significado", aún considerado como un compromiso provisorio. La superación de esta contradicción será considerar la pureza del arte como construyente, de alguna manera, de su utilidad social, ya no en la representación que ofrece (su tema), sino en su propio ser, antitético con respecto a los valores de la sociedad mercantil. Mallarmé, que parte del polo opuesto al de Tolstói, cruza la utopía de éste. Por otra parte, al hablar del "Arte social y del Arte por el arte", Gustave Kahn intenta formular la superación de "la antigua querrela de los objetivos del arte" ¿debe bastarse por sí mismo (arte por el arte) o debe ser un beligerante al servicio de ideas sociales (arte social)? Para él, "los últimos acontecimientos sociológicos, el nuevo poder del socialismo, el desarrollo de las ideas anarquistas, la presencia de hermosas utopías familiares a lo William Morris" sirven como "punto de partida a ideasistas del arte social". Pero esto no se opone al "arte por el arte" si se ve en éste no solamente la búsqueda de la belleza, sino el despojamiento del sujeto de contingencias demasiado estrictas, una generalización.³⁰

En ambos existe esta conciencia de un cuestionamiento del propio arte. Pero Tolstói quiere un arte "útil", mientras que Kahn quiere un arte "eficaz". Para ir de uno a otro, es necesario recorrer todo un camino.

Ahora bien, durante todo el final del siglo XIX resonará precisamente esta contradicción en medios del mundo artístico. La modernidad —tal como Baudelaire la había captado: ciudad, muchedumbre, mundo, industria, exposiciones universales— redefine el campo artístico desde una nueva perspectiva: proletarianización de los artistas —en particular de los escritores—, técnicas de reproducción que relativizan la noción de originalidad, cosmopolitismo. Baudelaire había reaccionado reconociendo con una infrecuente agudeza, al mismo tiempo, la redefinición del arte que se imponía —en particular su carácter provisorio, lábil, la relatividad de sus valores, como la Belleza— y reivindicando, sin embargo, una belleza acordada al cambio, "eterna" en ese cambio, a modo. Pretendía conciliar los contrarios. Resulta demostrativo que recurriera al "artista

moderno" por excelencia, Constantin Guys. Éste es pintor, pero hace bien esbozos, croquis, no expone tanto en los "Salones", sino que publica sus acuarelas o sus dibujos en los periódicos, no constituye una obra perenne, disemina sus trabajos y termina por ser olvidado. En

través de Guys, lo que le permite condenar al daguerrotipo, mientras exalta todo lo que él permite!³¹

Esta contradicción atinca en el reconocimiento de que, por una parte el arte despliega un campo autónomo y que, por otra, la dimensión social de ese campo lo historiza. Le promete mutar, reformularse en función de la reordenación de las relaciones sociales, de lo político.

El arte y no de un arte político ni de un arte "puro", una política del arte que sea el hecho de un grupo convencido, incluyendo la disolución de lo social ya que su utopía es la de ganar lo social para el orden del arte, por lo menos en algunos.

Peter Bürger escribe que con "los movimientos de la vanguardia histórica, el subsistema social que es el arte entra en la escena de la

campo. Sin embargo, lo considera de manera mucho más "expresiva"

demandas socialmente inútil" de la burguesía, cuya dominación política pone fin a la "tensión entre el marco institucional y el contenido de las obras individuales", llevándolos hacia una coincidencia. Así, para él, la novedad realista correspondería a "la autocomprensión de la burguesía"

La autorreflexividad, o la conciencia de sí, de la obra de arte se encontró extraviada en la absolutización que se propuso en el nombre de Greenberg para rechazarla bajo la antigua acusación de "formalismo".³² Sin embargo, para no arrojar al bebé junto con el agua de

31 Es sorprendente que W. Benjamin no haya visto esto, que haya ignorado la relación de Baudelaire con Guys.

32 R. Bürger, op. cit. pag. 22.

ibid., págs. 24-27.

34 Véase Benjamin H. D. Buchloh (1977): *Formalism and historicity. Autonomism and regression. Deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*. Angers, Éditions Territoires, 1982.

baño, hay que detenerse en el hecho de que esta proclamación de autonomía, sean cuales fueren sus consecuencias y sus posteriores caricaturas, crea un punto de no retorno. El desarrollo de los movimientos de vanguardia en el siglo XX es inseparable de este reconocimiento modernista, aunque lo que los distingue se sitúa más allá. Se verá particularmente en que medida los rusos, que pasan del futurismo a constructivismo, acompañados por la teorización formalista, son capaces de articular función social, un uso comando social, con autonomía de la forma.

Pero es preciso destacar ante todo que la autonomía del arte no es sinónimo de constitución de un campo artístico autónomo—fenómeno objetivo—, incluso si este objetivo, esta reivindicación “subjetiva” de los artistas y de los movimientos artísticos desempeña un papel mayor en el proceso.

Mutación de los campos literario y artístico

Uno de los fenómenos sociales que afecta el mundo artístico en el transcurso del siglo XX es el de la “proletarización” de sus agentes. Una de las facetas de ese fenómeno es el desarrollo de la cultura de masas, en particular la prensa y el grabado, que multiplican y difunden lo que antes estaba reservado a una pequeña cantidad de gente. Pero la otra vertiente es el flujo de los intelectuales surgidos de la burguesía o de la pequeña burguesía, los que no encuentran lugar en el mercado literario o artístico tan fácilmente como sus predecesores—menos numerosos— bajo el *Ancien-Régime*.³⁵

De esta nueva situación—cuantitativa y cualitativa—de la clase dislocada en búsqueda de trabajo procede la bohemia, categoría social que hace de la necesidad una virtud al asumir la marginalidad a la que ha sido arrojada. El fenómeno ya ha sido estudiado y periodizado³⁶ y no volveremos a él, salvo para insistir en su papel en la formación de ciertas corrientes de la ideología estética de la que surgirá la van-

35 Vigny, Barbey, Gobineau, Leconte de Lisle, Taine, Renan, Flaubert, ex son aristócratas o renistas: los Goncourt hablan de la bohemia en los términos que los burgueses emplean con respecto a los obreros.

36 Véase, en particular, Jerrold Seigel, 1986, *Paris bohème 1830-1930*, Paris, Gallimard, 1991.

guardia,³⁷ en particular en el fundamento que se ofrece a la reivindicación de pureza y elitismo que afecta a los grupos o las corrientes más avanzadas de la época, y que entra directamente en contradicción con nociones como el gusto del público.

Se puede decir, con Jerrold Seigel, que hay dos fases en el fenómeno de la Bohemia: la primera, que expresa la relegación social, la marginalización, la exclusión de que son víctimas los artistas “proletarizados”, y la segunda, que expresa una reivindicación de la identidad, una asunción de ese lugar marginal y que sirve como trampolín para provocar a la sociedad, que se convierte en un argumento publicitario.³⁸

En una respuesta a Marcel Proust, Lucien Mahlfeld evoca, en 1896, a situación de la generación de escritores que entonces tenían entre veinticinco y treinta años:

«Frente a la mediocridad de los empleos administrativos, ex alumnos de las escuelas normales, incluso de la Central y del Politécnico, archivistas, catedráticos de filosofía pensaron en volcarse a la vida literaria. Mientras que los notarios que los habían precedido se habían manifestado en la atmósfera de los periódicos livianos o en los teatros de revistas, ellos aprendieron a pensar en las gimnasias superiores de Hume, Bossuet, Schopenhauer, Claude Bernard.

A partir de entonces, el foso se ahondó, profundo y sombrío, entre la

37 Clement Greenberg identifica las nociones de “bohemia” y “vanguardia”. Por otra parte, no ignora en absoluto esos cambios sociales: los considera únicamente desde el ángulo de la determinación subjetiva de los artistas “que abandonan la sociedad burguesa por la bohemia” (“*Avant-garde et kitsch*”, *op. cit.*, pág. 11). El esquema de Greenberg es el de un enfrentamiento cara a cara de los artistas con los burgueses y de una ruptura con ese público “natural” que le vuelve la espalda al arte de vanguardia a medida que éste “se especializa” en

38 Gisèle Freund, citada por Benjamin destaca, por su parte, el contraste entre “la primera generación de la bohemia—Gautier, Nerval, Nanteau—, que a menudo era de buen origen burgués, y la segunda.” “Mugger era hijo de un conserje de teatro; Champfleury era hijo de un secretario de alcaldía de Lyon; Barbara, hijo de un pequeño comerciante de música; Bouvy: hijo de un guardia campestre; Delvan, hijo de un curtidor del Faubourg Saint-Marcel y Courbet era hijo de un agricultor.” “Nadar—el hijo de un editor arruinado—pertenecía a esta segunda generación.” (U 8a, 5). (Benjamin: *Paris, capitale du XIX siècle*, *op. cit.*, pág. 602.

pequeña tropa de intelectuales y la masa poco fortalecida por la preparación de un bachillerato penoso, luego debilitada por las preocupaciones por los negocios o mundanas.

[La situación se agravará] Pues ningún síntoma dentro del auge democrático permite predecir un renacimiento de gusto público.³⁹

El fenómeno sociológico del "auge democrático" de los bachilleres y de las ambiciones literarias de estudiantes entregados a empleos mediores⁴⁰ es justamente puesto de relieve aquí, en contraste con la situación anterior, en la que la naciente "literatura industrial" conseguía absorber a esos candidatos.

Cada vez resultará menos un rasgo distintivo escribir y hacer imprimir, decía Sainte-Beuve en 1839. Con nuestras costumbres electorales, industriales, todos, al menos una vez en la vida, habrán tenido su página, su discurso, su prospecto, su brindis, serán autores. De ahí a hacer un folletín no hay más que un paso. Por otra parte, en nuestros días, ¿quién se puede decir a sí mismo que en alguna medida no escribe para vivir?⁴¹

Se agrava el divorcio entre las aspiraciones de los postulantes y el público, que los rechaza. Al exacerbar la relegación social la exigencia doctrinaria, a una especie de aceptación pasiva de la exclusión le sucede una fase ofensiva.

Del "Parnaso" a La Revue blanche

En su *Légende du Parnasse contemporain*, Catulle Mendès describe muy bien la situación de los poetas reagrupados bajo ese lema. Al querer publicar un libro colectivo de versos nuevos, esos "jóvenes poetas de entonces" usaron un título general que no implicara ninguna posición

39. L. Maitland: "Sur la clarté" [respuesta a "Contre l'obscurité", de Proust], en *La Revue blanche*, n° 75, 15 de julio de 1896, págs. 79-80.

40. Era corriente entonces encontrar esta clase de pequeños anuncios: "Publicado. Hombre de letras se ofrece como secretario. Habla francés, inglés y español. Viajera al extranjero" (*La Revue blanche*, n° 82, 1° de noviembre de 1896).

41. Sainte-Beuve: "De la littérature industrielle", en *Revue des Deux Mondes*, 1839, XIX, 4, págs. 682-683, citado por W. Benjamin: *Paris, capitale...*, op. cit., pág. 602.

tomada, que no pudiera ser reivindicado por ninguna escuela, que no molestara en nada la originalidad de inspiraciones diversas. Querían que su libro común fuera a la poesía lo que el *Salon* anual es a la pintura.⁴² Esos recién llegados, preocupados por ocupar un lugar en el mundo literario (referencia a *Salon*, donde sin embargo se rechaza a los pintores impresionistas), preocupados por inscribirse en una tradición (de ahí la palabra "Parnaso"),⁴³ no tienen, pues, ninguna voluntad combativa, ninguna estrategia de grupo, "ninguna consigna, ningún jefe"; "nunca fueron, jamás intentaron ser innovadores".⁴⁴ Sin embargo, encuentran las injurias y las "chanzas" molestas a los que ya ocupan un lugar, a escritores prosistas, autores teatrales y críticos.⁴⁵ Se los bautiza con nombres grotescos: "Estilistas", "Formistas" —incluso "Fórmustes", "Fantasistas", "Impasibles" y finalmente "Parnasianos". Se los parodia. Mendes informa que un cochero que se peleaba con otros por un incidente entre vehículos, "después de agotar todo el vocabulario popular de ultrajes, finalmente les había arrojado a sus adversarios vencidos por esta suprema injuria, ante la que no había nada para responder: 'Parnasianos, ¡bah!'" Este recibimiento y esas burlas son de la misma naturaleza que los que reciben los pintores impresionistas, contemporáneos de los parnasianos y los simbolistas.⁴⁶ En sus artículos, Théodore Duret insiste en los insultos, las injurias, la denigración de que fueron objeto los impresionistas por parte del público y la crítica.⁴⁷

[Al no pensar] "en ser revolucionarios en poesía", combatiendo con paciencia nuestro mal, con hermosos conatos. El amor a nuestro arte, ante todo,

42. Catulle Mendès: *La légende du Parnasse contemporain*, Bruselas, Auguste Brancart, 1884, págs. 5-7.

43. Reivindicaban proceder de Victor Hugo, pues, dice Mendès, "en verdad [todo procede del Padre]" (*ibid.*, pág. 25).

44. *Ibid.*, págs. 19-20.

45. Mendes insiste en el origen modesto de muchos de esos recién llegados (hijos de campesinos, de gendarmes...).

46. Véanse Jacques Lechevalier: *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959 y Jean-Paul Bouillon et al. (éd.): *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990.

47. Théodore Duret: *Critique d'avant-garde*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998.

un amor desinteresado, desenfrenado, nunca disminuido... Ya no eran los tiempos de las sonrientes bohémias que Murger ha contado, monedas de cien tomadas con una astudiada desenvoltura, estrallidos de risa los días en que se vencían, sin se saldados, las fechas de pago. La juventud tenía el noble orgullo de creer que la miseria debe seguir siendo digna. Jⁿ 48

Por su parte, *La République des Lettres*, publicación parnasiana, se definía así:

La Revista persigue el objetivo de agrupar, en torno de personas idóneas, autores que han tenido la gentileza de asegurar su colaboración, a los nuevos talentos ya célebres y a los aún desconocidos. La comunidad de los trabajos no les exigirá a los colaboradores una entera conformidad de tendencias. Para darle al conjunto de sus obras un noble carácter de unidad, bastará que exista entre ellos un punto de comunión: el amor y el respeto a su arte.⁴⁹

Tomemos ahora una de las numerosas revistas simbolistas, nacida en el regazo de Mallarmé que reivindica la noción de "decadencia", como el *Scapin* del 1º de septiembre de 1886. Allí se proclama:

Las literaturas son de esencia innovadoras. Sólo pueden existir [...] prosiguiendo la búsqueda de desconocidos. La delantera es, para ellas, una expresa condición de vitalidad.⁵⁰

Aquí se desarrolla una dimensión ofensiva, tanto para responder a los críticos y la incompreensión del público como para polemizar con revistas rivales, aunque de la misma esfera de influencia. Se habrá notado la expresión "de antera" que introduce un equivalente de la noción de "vanguardia" para definir una posición vinculada a la innovación.

Franqueemos otra etapa con una revista aún más tardía, al mismo tiempo impregnada de esoterismo, de esta pureza de la lengua que conluye en la oscuridad, y de anarquismo, de rechazo a la sociedad. *La Revue blanche*, que nace en 1890.

Ambas direcciones coexisten allí, pero sin articulación. Así, Mal ar-

iné o sus amigos —como Félix Fénéon, uno de los colaboradores de la revista— manifiestan su solidaridad con quienes lanzan bombas, los Vaillant y otros,⁵¹ al comprobar que no consiguen dirigirse a los jornaleros en el mismo sentido, Cézanne afirma que la opinión de su cochero le importa más que la de los críticos y los coleccionistas.⁵²

La revista está abierta a las manifestaciones de la modernidad que dinamitan el orden artístico establecido, en particular por el lado del destinatario: la muchedumbre, entidad nueva, nuda de la ciudad renacuilar, la metrópolis, que redefine de nuevo la categoría de público. Se habla de circo, de cabarets, de *music-halls*, de la calle Alfred Jarry —cuyas crónicas "de Almanaque" dan un buen testimonio de esa porosidad de los fenómenos del divertimento masivo como de la vida social en general— expresa la contradicción entre la muchedumbre, que no puede comprender, y la grandeza del arte.

La muchedumbre no comprende *Peer Gynt*, que es una de las piezas más claras que se hayan escrito; tampoco comprende la prosa de Baudelaire, la precisa sintaxis de Mallarmé. Ignora a Rimbaud, supo que Verlaine había existido después de que se murió, y la aterroriza escuchar los *Flairages* [de Charles van Lerberghe] y *Pelléas et Mélisande* [Claude Debussy]. Finge considerar a los literatos y los artistas como a un pequeño grupo de buenos muchachos chillados y, según algunos, sería necesario podar de la obra de arte todo lo que es accidente y quintesencia, el alma de lo superior, y cas-

... la muchedumbre —que según se nos dice está alienada por sobreabundancia, porque los sentidos exacerbados nos dan sensaciones a su alucinatorio — un alienado por déficit [...], cuyos sentidos han quedado tan rudimentarios que sólo percibe impresiones inmediatas? Para ella, ¿el progreso es acercarse a la bestia o desarrollar poco a poco sus embrionarias circunvoluciones cerebrales?

51 Félix Fénéon, secretario de redacción de *La Revue blanche* es acusado de "terrorismo" en 1894. Octave Mirbeau e Ibsen son citados por Vaillant a su proceso en 1893.

52 Desde Camille Mendès a Cézanne, notemos esa referencia al cochero como representante del pueblo (que es, al mismo tiempo, la figura del conductor, del piloto, del que va adelante. Los bolcheviques adoptarán el aspecto del bofer de automóvil, con ropa y casco de cuero).

48 C. Mendès, *op. cit.*, págs. 26, 10, 111

49 *Ibid.*, pág. 139

50 Citado en J. Lethève: *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, *op. cit.*, pág. 192

El arte y la comprensión de la muchedumbre son tan incompatibles
53

De ese divorcio asumido e incluso reivindicado nace un elitismo, pero un elitismo ofensivo que no admite su marginación como una fatalidad y un repliegue sobre sí mismo, sino que quiere imponer los valores y quiere imponerse. Ofensivo en relación con el *establishment* artístico y literario, y su sistema social de Salones, Premios, consagraciones diversas —instancias de legitimación que generan conflictos de poder en el seno de campo— y con relación a la sociedad en su conjunto, a la que se oponen la nueva visión impresionista, la elaboración simbólica, etc., cuyos modos de pensamiento y de percepción se chocan, conflicto en el seno del campo social que encuentra una “alianza” objetiva por el lado de los anarquistas y luego de los revolucionarios en general.

En su primer número impreso en París (después de dos años de publicación irregular en Bélgica), fechado el 13 de octubre de 1891, *La Revue blanche* publica un texto liminar que no se llama “manifiesto”, aunque presenta algunos de sus rasgos, que testimonia, *via* su denegación, el sentido que puede tener el lanzamiento de una revista en el campo literario parisino.

Que no vaya a confundir el carácter juvenil de nuestro formato: ésta no es una revista combativa. No nos proponemos socavar la literatura instalada, ni suplantat los jóvenes grupos literarios ya organizados. Muy sencillamente, queremos desarrollar aquí nuestras personalidades [...]

Esta argumentación parece retomar la de *La République des Lettres*, de los parnasianos. Sin embargo, seis meses después, Remy de Gourmont, uno de los animadores de la revista, publica con el título “El Simbolismo” un texto más de proclama y más colectivo que distingue “dos clases de escritores, los que tienen talento —los Simbolistas— y los que no lo tienen, los Demás”. La línea de demarcación pasa por la concepción del arte como portador de lo “Nuevo”, “elemento tan esencial que instituye casi por sí solo al Arte por entero”. Y especifica:

53. A. Jarry: “Questions de théâtre”, en *La Revue blanche*, n° 86. 1° de enero de 1896, págs. 16-8.

de todas las teorías de Arte que fueron gemidas en estos penúltimos días, una sola aparece como nueva y nueva con una novedad no vista, inaudita, el simbolismo, que, [...] se traduce literalmente mediante la palabra “Liberad” y, para los violentos, mediante la palabra “Anarquía”.

Doctrina, sin embargo, del “Arte personal, y solamente el Arte [...] es siempre casi incomprensible. Al ser comprendido, deja de ser arte puro”⁵⁴.

El arte puro, variante del arte por el arte, vuelve a encontrarse, pues,

individualismo y la rebelión, reunidos mediante la palabra “libertad”.

La incomprensión, al testimoniar el rechazo a cualquier concesión, como rasgo de la libertad del individuo, es la reivindicación de lo minoritario que tiene razón en contra de la mayoría. Paul Adam, otro animador de la revista declara que “lo que quiere demostrar la anarquía mediante la violencia es que la memoria inteligente y audaz se convierte en una fuerza contra la cantidad estúpida y feroz”⁵⁵.

Se ve ahí la elaboración, por autoproclamación, de una talange avanzada, diferente al grueso de las tropas artísticas y en conflicto con el gusto dominante: una “vanguardia”.

Liberada del “utilitarismo” sansimoniano, esta “vanguardia” no deja de ser menos deudora, en el plano de su práctica, de la política artística sansimoniana. ¿Acaso Saint-Simon no es uno de los precursores de modelo de partido político de oposición donde “todos aquellos que lo componen, unidos por principios comunes, que reconocen a un jefe que concierne todos los movimientos y dirige todas las operaciones, de modo que haya a la vez unidad en la acción y en las perspectivas, y que en consecuencia la fuerza del partido sea la mayor posible”,⁵⁶ práctica estructurada en torno de un órgano de

de pasquines y folletos?

“El primer movimiento de la vanguardia histórica”⁵⁷ es el futurismo

54. R. de Gourmont: “Le Symbolisme”, *ibid.*, n° 9, junio de 1892.

55. P. Adam: “Entretiens politiques et littéraires”, *ibid.*, 21 de diciembre de 1891.

56. En la revista liberal *Le Censeur* de enero-febrero de 1815 (citado por J. Jaurry, *Saint-Simon, Textes choisis, op. cit.*, pág. 27).

57. Giovanni Lista: *Introduction a Futurisme Manifestes, documents, proclamations*, Lausana, L'Âge d'homme, 1973, pág. 16.

italiano, que dará su fórmula a esta posición y le ofrecerá "la matriz y el modelo"⁵⁸ a todos los movimientos de vanguardia del siglo XX.

LA POLITIZACIÓN DEL CAMPO

Según la costumbre, la canalla marcha a la cabeza y marca con su huella a toda la insurrección.

La *práctica* de los dos polos que imantan las actividades artísticas y literarias se producirá con un fragor medido en los años veinte, después de la Primera Guerra Mundial, cuyo prototipo, desde 1910, es el futurismo italiano.

Con esos grupos de vanguardia se asiste a la articulación arte/política en el nivel de la propia práctica de grupo: no se trata de que los temas de las obras sean políticos —como lo demandaban los sansimonianos o Proudhon—, tampoco que las obras se convirtieran en portavoces de corrientes de pensamiento o de luchas sociales o políticas —como es el caso de las caricaturas o de los panfletos de fines y comienzos de siglo—, sino de que esos grupos artísticos, que se forman en el marco de la autonomización del campo artístico, adoptan una *práctica política* en ese mismo campo y, sobre esta base, encaran su intervención en el campo social y su *disolución* en su seno en el propio momento de su transformación.

Merced a la unión del modelo del partido de vanguardia, que elaboró progresivamente el movimiento obrero (hasta la teoría leninista enunciada en *¿Qué hacer?*, en 1902),⁶⁰ y de arte en tanto arte y

poseedor de sus medios, nace el arte de vanguardia en el sentido que me interesa.

Según Giovanni Lista, las fuentes de "la ideología del futurismo, de su idealismo, de su activismo revolucionario y, finalmente, de su propia concepción de la vanguardia" deben buscarse por el lado del *Risorgimento*, de la entonces reciente unidad italiana, de la aspiración a reconectarse con el ideal garibaldino y de la convicción —reconocida por él— de que el "voluntarismo de las élites" puede trascender "la pasividad de las masas populares" para llevar a cabo la modernización de país.⁶¹

Más de una vez, la práctica de Marinetti ha sido vinculada a la de los grupos anarcosindicalistas y de los partidos revolucionarios del movimiento obrero, en particular al partido bolchevique, como Dadá, de quien se determinó que había "calcado" su manifiesto de 1918, escrito por Netchaiev, de un manifiesto atribuido a Bakunin.⁶² Más allá de la naturaleza de grupo, la constitución de un movimiento colectivo que absorbe personalidades ya singularizadas por su trabajo innovador (como Boccioni), que incluye y excluye a sus miembros en función de adhesión a una "línea", se destacará más particularmente el cuidado que pone Marinetti —como luego de él, Tzara— en darle publicidad a su doctrina recurriendo masivamente a la publicación y distribución de

se encuentra en Radek la distinción entre la clase de vanguardia (nivel objetivo) y el partido como "vanguardia consciente de la clase obrera" (nivel subjetivo) que le permite a este último "imponer su voluntad" a la primera cuando esta es presa de la foga o del desaliento (citado por P. Broué; "Remarques sur l'histoire du parti bolchevique", en *Arguments*, n.º 25-26, 1963). La concepción xista, y luego leninista —por lo menos en teoría— implica asimismo la disolución del agente revolucionario en el resultado de su actividad: el proletariado queda abolido al abolir a la burguesía, el Estado, convertido en obrero, ingresa en su decadencia el primer día de su advenimiento. El partido

61. Giovanni Lista, *Le futurisme, création et avant-garde*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2001, págs. 25-25 y 46. En la abundante bibliografía del autor, ese volumen es manifiestamente el más sintético y el más argumentado en lo referido al lugar del futurismo italiano en el movimiento de las ideas y de las artes del siglo XX.

62. Véase Serge Fauchereau: "La fin des avant-gardes", en Pontus Hultén (dir.), *Quand les artistes font école*, tomo I, Paris, Institut des Hautes études en art plastique, Musée de Marseille, Centre Pompidou, 2003, pág. 113.

58. Jean Weisgerber: "Le saint dans l'avenir du temps des avant-gardes: la matrice de la vanguardia", en *La vanguardia*, ed. de la Unesco, 1976), Lautana, *L'Âge d'homme*, 1986, pág. 115.

59. T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, cap. VIII.

60. Es sabido que existe en Marx un desplazamiento que se reproduce y se repite en Lenin y en sus discípulos entre "clase" de vanguardia (el proletariado) y "partido" de vanguardia (a la cabeza del proletariado), y que los principios de organización del segundo —vanguardia de la vanguardia (élite)— no podían aplicarse a la primera "masa". En vísperas de la insurrección de Kronstadt de 1921,

libelos y folietos, a las intervenciones en los periódicos de gran tirada, su voluntad de tener una visibilidad planetaria, de crear grupos en todas partes del mundo.⁶³

La práctica del "manifiesto" es la piedra fundamental de esta dimensión política del futurismo, la que resulta inseparable de la publicidad, de autismo y de digno a un testarudo más noble que las propias partes. Es lo que distingue al manifiesto de tipo futurista de los anteriores manifiestos poéticos o artísticos, que no satían del medio artístico. De esa manera, se le pudo responder a Marinetti u oponerle otras argumentaciones, de lo que no ha quedado nada, pues la intervención de los futuristas no tenía lugar en el campo cerrado de los salones literarios o de pintura.⁶⁴

Esta práctica sigue siendo un rasgo distintivo para los movimientos que suceden al futurismo o que compiten con él, incluida la modaidad de la denegación. En 1918, el "manifiesto Dadá" proclama:

Para lanzar un manifiesto, es necesario querer a A.B.C.
tumbarse a 1 2 3

enfurecerse y arrear las uñas para conquistar y espantar pequeños y grandes
ah...
firmar, clamar, jurar, disponer la prosa bajo la forma de evidencia absoluta,
irrefutable (escribo un manifiesto y no quiero nada, sin embargo digo ciertas
cosas y por principio estoy en contra de los manifiestos [...]).⁶⁵

En 1919, Picabia, que es uno de los más ardientes portavoces de la rebelión dadaísta en París, ante una versión personal de *La Gioconda*

63. Michel Hoog insiste en la cercanía de los textos futuristas con "la literatura rusa revolucionaria contemporánea y sobre todo con los muchos y célebres boueros de Lenin" (Introducción a Michel Laronov: *Une avant-garde explosive*. Lausana, L'Âge d'Homme, 1978, pag. 12).

64. De esta manera, en el verano de 1909, la revista de Toulouse *Poésie* quiere luchar contra el futurismo en nombre del primitivismo. Se excusa ante sus lectores, a los que había dispensado hasta entonces de cualquier discusión o exposición de teorías, por haber lanzado "un manifiesto literario" e invitar a un comité de poetas e intelectuales franceses que acuden a felicitarla (René Ghil, Jules de Gaulner, Frédéric Mistral, Camille Mauclair, Jules Claretie, etc.) ("Du futurisme au primitivisme", en *Poésie*, n° 31-32-33, verano de 1909).

65. *Dada*, n° 3, diciembre de 1918 (reed. París, Jean-Michel Place, 1981, pag. 142).

figuras, de Duchamp: *cuadrado dada por Marcel Duchamp* (*HOOQ*), publica, en su revista 391, un *Manifiesto DADA* que proclama no querer nada, no ser nada y no querer llegar a nada, pero que no por ello deja de ser una liquidación en regla del cubismo:

Los cubistas quieren cubrir de nieve a Dadá, eso sorprende, pero es así, quieren vaciar la nieve de su pipa para recibir a Dadá [...]

Piensen que Dadá puede impedirles practicar este odioso comercio vender arte a precio muy caro. [...]

El cubismo representa la hambruna de las ideas

Han cubicado los cuadros de los primitivos, cubicado las esculturas negras, cubicado los violines, cubicado las guitarras, cubicado los periódicos ilustrados, cubicado la mierda y los perfumes de las jóvenes, ¡ahora necesitan cubismo en el arte!

Dadá, por su parte, no quiere nada, nada, nada: hace cosas para que el público diga "no queremos nada, nada, nada"

"Los dadaístas no son nada, nada, nada, muy ciertamente, no llegaron a nada, nada, nada."⁶⁶

En 1923, la revista *Littérature* proclama: "¿El manifiesto ha muerto? ¡Sí, ha muerto!"

"Dada ist politisch"

Para situar esta política como práctica de lucha y propaganda, se ha insistido en el campo artístico, pero en la misma medida en que, sobre la base de su doctrina artística, se orienta más allá —a la propia sociedad—, presenta dimensiones propias y directamente sociopolíticas. El futurismo, en particular, desempeña muy precozmente un papel en la vida política italiana. Sus miembros, al igual que en Rusia, están vinculados a grupos o ponen de manifiesto sus posiciones. Boccioni se declara marxista, Carrá, anarquista. Marinetti apoya revistas anarquistas como *La Demolizione*. La analogía que hacían los simbolistas de *La Revue blanche* entre sus exigencias estéticas y las luchas sociales ya no es forma, en 1910, Marinetti habla de "enemigos comunes" y preconiza una

66. 391, n° 12, 1919, pag. 1. Firmado "Francis Picabia, que no sabe nada, ni nada"

67. Aragon, *Littérature*, n° 16, 1° de mayo de 1923, pag. 10.

acción unitaria entre el proletariado de la cultura y el proletariado del trabajo. Al dirigirse a la clase obrera, celebra la "necesidad" y la "belleza de la violencia" antes de participar como miembro fundador en la *Associazione Nazionale d'Avanguardia*.

En tanto prototipo de esta posición de vanguardia de un grupo artístico y literario, el futurismo les ofrece un modelo a los diferentes grupos que, luego de él, se multiplican, se pisan los talones para arrebatarse el *leadership*, combatiendo o compitiendo con él. El cubismo de Metzinger y

que publica su "Antimanifiesto futurista" y luego procura minuzar el lugar del movimiento italiano), lo episódico del "naquismo" de Pierre

noveau y el purismo, el surrealismo, el constructivismo, por sólo citar los principales, todos ellos adoptarán esta estrategia, esta política, en diversos grados. Más allá de la constitución de un grupo al que adhi-

-del que es posible ser expulso-, la elaboración de una doctrina, se revueltas, a proclamas, manifestaciones, libelos, conferencias-espectáculos, provocaciones de toda clase. Esos movimientos se piensan de entrada como mundiales y constituyen para algunos una

calcada de la Internacional obrera. Hasta fines de la década del veinte,

de la palabra caracterizan a esos grupos que ya no se refugian en el él, explícitamente a los parnasianos en momentos de definir su opción por "la acción directa".⁶⁸

⁶⁸ La cuestión de la violencia es un rasgo permanente de la práctica vanguardista, común con los movimientos revolucionarios políticos. Además de la violencia verbal (injuria, juicios incisivos, calificación sumaria, etc.), también es preciso mencionar la violencia física. Del manifiesto futurista ruso "Bofetada al gusto del público" a la demanda de Aragon de que los filmes azoten el rostro del espectador hasta hacerlo sangrar, se pasa a las grescas y las bofetadas realmente administradas (Aragon abofeteando a Maurice Merle du Gard de *Novvelles littéraires* o al crítico ruso André Levinson, en ocasión de la muerte de Maiakovsky). Un intercambio epistolar entre André Breton y Léon Moussinac, en 1929, donde cada uno de ellos se promete romperle la cara y los dientes, al otro, etc., expresa asimismo mucho sobre las relaciones conflictivas entre corrientes sin embargo cercanas (esta correspondencia figuraba en la exposición "El cine en

La posguerra de la Primera Guerra Mundial desplaza los desafíos que Marinetti había establecido antes del conflicto. Si bien sus manifiestos y su modelo de acción harán escuela, en cambio sus objetivos serán retomados en tanto tales, aunque se los defienda cuando sea intentado, en 1919, y aunque sus textos aún sigan publicándose en Francia hasta 1922.⁶⁹

Los dadaístas berlineses en particular, con Johannes Baader, Georges Grosz, Raoul Haassmann, John Heartfield, Hanns Hösch, Wieland Herzfelde, Richard Huelsenbeck, Carl Einstein, Franz Jung y Walter Mehring, ya habían desarrollado antes de la guerra acciones políticas explícitas al publicar textos de denuncia en las revistas *Der Sturm*, *Die Aktion* o *Revolution*. Después de la creación en Zurich del movimiento Dadá por Tzara, en 1916, el grupo alemán manifestó un creciente radicalismo en el contexto de los movimientos revolucionarios que se desarrollaron al final de la guerra y poco después de ella. En 1919, durante la insurrección espartaquista, se publica un manifiesto firmado del "Consejo central revolucionario dadaísta", que proclamaba "lo que el dadaísmo exige" (I) y "lo que el Consejo Central propone" (II):

La unión internacional y revolucionaria de todos los creadores, hombres y mujeres, basada en un comunismo radical:

I. La abolición del trabajo por la progresiva mecanización en todos los dominios de actividad. Sólo el no trabajo le permite al individuo adquirir certezas acerca de las realidades de la vida y finalmente adaptarse a ellas mediante la experiencia.

3. La abolición inmediata de la propiedad privada — la socialización, el alimento colectivo, la construcción de ciudades luminosas y de jardines de propiedad colectiva, que preparen al hombre para un estado de libertad.

II.

1. Comidas cotidianas gratuitas para todos los hombres y mujeres creadores e intelectuales, Potsdamerplatz, Berlín.

2. La adhesión obligatoria de todo el clero y de todos los maestros a la fe dadaísta.

3. El más brutal de los combates contra todas las tendencias de los sedi-

de las artes, Francia, décadas del veinte y el treinta" [E. Toulouzanizada en la BNE, en 1995; sin embargo, no se la encuentra en el catálogo,

⁶⁹ *Littérature*, n° 10, diciembre de 1919 y n° 3, 1° de mayo de 1922.

centes "trabajadores del espíritu" (Hille, Adier) contra su disimulado aburguesamiento, contra el expresionismo y la educación posclásica preconizada por *Der Stern*.

4. La inmediata edificación de un centro de arte del estado, la abolición del sentido de la propiedad en el arte nuevo (expresionismo), el espíritu de posesión, al estar absolutamente excluido en el movimiento dadaísta superindividual, que libera a toda la humanidad.

5. La introducción del poema simultáneo como oración del Estado.

6. La requisita de las iglesias para performances ruidosas e interpretaciones de poemas simultáneos y dadaístas.

7. El establecimiento de un consejo dadaísta para la reforma de la vida en cada ciudad de más de 50.000 habitantes.

8. La organización inmediata y a gran escala de una campaña de propaganda dadaísta con ciento cincuenta circoes para la instrucción del proletariado.

9. La aprobación de todas las leyes y de todos los decretos por el consejo central dadaísta.

10. La reglamentación inmediata de todas las relaciones sexuales, conforme a punto de vista dadaísta internacional mediante el establecimiento de un centro dadaísta de la sexualidad.

(firmado: el Consejo Central Revolucionario Dadaísta. Grupo alemán. Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Jefim Golychelf)⁷⁰

Como se ve, ese manifiesto adopta posiciones sociales y políticas explícitas, entendiendo hacer intervenir a Dadá en la transformación de la sociedad burguesa en sociedad comunista durante la Primera Feria Internacional Dadá, en Berlín, 1920, esloganes tales como "*Dada ist politisch*" son coigados en la sala de exposición. Franz Jung crea el *KAB* (Kunst Arbeiter Bund) como una organización espacial que fue go del sangriento aplastamiento del movimiento. Intenta hacerse reconocer por la Tercera Internacional y se dirige a Moscú.

La polémica entre las corrientes artísticas modernas pero pasadas de moda como el expresionismo y dadaísmo se enriquece con puntos de vista compartidos e incluso impulsados por *L'Esprit nouveau* de Le Corbusier y el movimiento holandés De Stijl. Mientras que en su prolongación

70. Citado en Jean-Paul Massigny *La Révolution mise à mort par ses éléments, même. Le mouvement des conseils en Allemagne, 1918-1920*, Paris, Nautilus, 2001, pág. 83.

se instaura una internacional constructivista (1922), liderada por Lissitzky y Erenburg -a la que adhiere Hans Richter, que antes había pasado de expresionismo a Dadá-, la alianza de los dadaístas alemanes y De Stijl

rá a declaraciones políticas en 1923 tendientes a "superar el proletariado" y el comunismo, "causa ya también burguesa como el socialismo mayoritario, es decir, el neocapitalismo". La polémica lleva entonces a la dominación, en la Unión Soviética, del *Proletkult* (Organizaciones proletarias de cultura e ilustración) y del arte proletario a expensas de los artistas radicales. Ese manifiesto, firmado por Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Arp, Tristan Tzara y Christian Spengemann el 6 de marzo de 1923 en La Haya propone, por el contrario, "una obra de arte total que se propusiere ampliamente por encima de todos los afiches, ya sea que elogien los méritos de campaña, de Dadá o de la dictadura".

Durante aquel tiempo, en la Unión Soviética...

En la Unión Soviética, donde los artistas, poetas e intelectuales, pasaron en algunos años del futurismo -relegado a un aislamiento que exacerbaba su misérico profetismo ("Ordenamos honrar los derechos de los poetas..."). Alzarse sobre la roca de la palabra "Nosotros", en medio de un mar de abucheos e indignación [...]"⁷¹ al principio de realidad de la revolución proletaria sobre bases ya fueran anarquistas, bolcheviques o aun S. R. (socialistas revolucionarias), resulta particularmente interesante.

Apesar de las diferencias entre las diversas posiciones formales, artísticas, de autonomía y la inscripción activa en una sociedad a partir de entonces susceptible de ser transformada.⁷² Sklovski proclama

71. *ibid.*, pág. 84. La referencia a la "*Gesamtkunstwerk*" coexiste aquí con el "nihilismo" dadá, en lo que V. Kaufmann llama una "parodia de totalidad" (*op. cit.*, pág. 122).

72. "Botetada al gusto del público" (1912), firmado por Maiakovski, Khlebnikov, Burliuk, Kruchonykh, en N. Brodsky y N. Sidorov (dirs.), *Literaturnyye manifesty: Ot simvolizma do "Oktjabra"*, Moscú, 1924 (trad. a. francés, en I. Kolbel [dir.], *Manifestes futuristes russes*, Paris, Éditions Français Réunis, 1971, pág. 13).

73. La expresión que acabamos de citar del manifiesto futurista de 1912 "Alzarse sobre la roca de la palabra 'Nosotros' [...]" es retomada e invertida en 1922: "Hay solo esperamos el reconocimiento y la idoneidad de nuestro

que "el arte siempre ha sido autónomo en relación con la vida y [que su color nunca reflejó el de la bandera alzada sobre la ciudadela]",⁷⁴ pero Tailin, Maiakovski, Brik, y Sklovski, sobre todo, habían firmado en marzo de 1917 una comunicación a las organizaciones de obreros y soldados, "Por la Revolución", que dice: "Comaradas, si deseáis que vuestras manifestaciones, afiches y banderas sean más notorios, pedid ayuda a los pintores. Si deseáis que vuestros folletos y llamados sean más fuertes y más convincentes, dejad que los poetas y los escritores os ayuden [...]".⁷⁵

Los vanguardistas —si es que se puede emplear la palabra, puesto que no es usada entonces, ni tampoco "vanguardia", que estaba reservada al Partido Bolchevique—⁷⁶ desarrollarán una acción muy coherente en el sector de las instituciones artísticas y culturales, todas ellas orientadas a sustituir o reformar (sin nombramientos, a cargo del ministro de Instrucción Pública Lunacharsky, de Filonov, Kandinsky, Chagall, y luchas internas en el mundo del arte para tomar el poder: Malevitch obliga a Chagall a retirarse, Rodchenko impu- sa a renunciar a Kandinsky, o *Inkhuk* [Instituto de Cultura artística de Moscú] y los *Vkhutemas* [Institutos de Arte Nuevo] son el teatro de conflictos de poder, incluso entre extremistas, Rodchenko se opone a Brik, por ejemplo, Gan es marginado, Tretiakov lanza puñales contra el "decorativismo" de Malevich), mientras que vastos sectores de animación cultural y de transformación de la vida cotidiana se reparten entre diversas asociaciones como el *Proletkult*.⁷⁷

trabajo estético para fundir con alegría nuestro pequeño 'nosotros' del arte en el inmenso 'nosotros' del comunismo" ("¿Que la LEP lleva a alguien a la fuerza?").

74. Viktor Sklovski, "Otra obra les Marshes" (1919, en *La Marche du cheval* 1923), París, Champ libre, 1973, pag. 37.

75. Traducido al francés en *Change. Première suite*. Paris, Union Générale d'éditions, col. "10/18", n° 845, 1974, pág. 395.

76. Sin embargo, la expresión se encuentra en "Kino-avangard", en A. Gan (*Kino-fot*, n° 2, 1922, pag. 1).

77. "Desde el 25 de octubre nos hemos dedicado al trabajo. Resulta claro que a la vista de las suelas de la *intelligentia* en fuga, no se nos ha interrogado mucho acerca de nuestras convicciones estéticas. Hemos creado los 'izo', los 'Thén', los 'Mouzo', entonces revolucionarios: hemos llevado a los estudiantes al asalto de las academias" ("¿Por qué combate la LEP?" firman Aaseev,

La teoría "formalista" —es decir, el *Opozit* y el Círculo Lingüístico de Moscú (Tymanov, Shklovsky, Jakobson, Eikhenbaum, etc.— que acompaña los movimientos de vanguardia, ofrece una parte de su teorización. Plantea bases para el reconocimiento de la materialidad de la forma (*faktura*), de su historicidad (evolución), de la dinámica continua entre lo artístico y lo extraartístico (contexto y confrontación), de sus elementos, finalmente de su función: relación con la percepción corriente, cotidiana, formación ideológica).⁷⁸

Por su parte, Eisenstein y Tretiakov elaboran una teoría de la forma que se vale, más que los formalistas (cuyo modelo es el lenguaje de una dimensión psicológica, incluso psicoanalítica que cuenta con la búsqueda de una homología estructural entre la obra de arte y las capas inconscientes del psiquismo, que permite llevar al espectador, por participación, de la forma a la formulación ideológica, de la sensación al

Sea como fuere, esas convicciones son las que le permiten a Osip Brik teorizar la noción de "encargo social" sobre una base que excluye cualquier retorno a un sometimiento del arte a un discurso-programa exterior y zanja la discusión sobre el modelo "sansimoniano", que numerosos grupos proletarios y responsables poéticos no dejan de preconizar. Para él, la autonomía de los trabajadores literarios (o artísticos) —autonomía de un colectivo de producción y no "libertad de creación" individual— permite promover una comprensión del encargo que puede estar en contradicción con lo que enuncian los representantes de la clase obrera. En otros términos, el colectivo artístico puede declarar al commanditario que el mismo no entiende lo que encarga...⁷⁹ La tarea

ryatov, Brik, Kouchner, Maiakovski, Tretiakov, Tchupik), trad. al francés, en *Change, Le Groupe, la Rupture*, Paris, Seuil, 1970, pág. 17.)

78. Véanse las contribuciones de los formalistas Eikhenbaum, Tymanov, Sklovsky, Tomacherski, Yakubinski, Kazanski sobre "el lenguaje de Lenin", en *LEP*, n° 1, 1924 (trad. al francés, en *Littérature/sciences/idéologie*, n° 2, Paris, núm. de 1971).

79. O. Brik: "Le commande sociale, mot d'ordre et non théorie", en *Prichat' revoliutsia*, Moscú, 1929 (trad. al francés, en *Change*, n° 4, Paris, Seuil, 1969). Véase también el comentario que hace Jean-Claude Monte de la definición del encargo social por parte de Maiakovski en "Comment faire des", soit] dans la société l'existence d'un problème dont la solution n'est

el modelo del partido de vanguardia que puede tener que "imponer su voluntad" a la clase obrera desalentada o cansada, como decía Radek. Pero bien se ve que en ese caso la vanguardia artística, lejos de someterse,⁸⁰ puede entrar en conflicto con la vanguardia política si ésta no
 las mentalidades, el entorno

Las vanguardias rusas, adherieron conscientemente al marxismo y la doctrina leninista después de octubre de 1917 o, en el seno de la Casa de la Anarquía sobre todo, intentaron otorgarse un lugar hegemónico en la nueva sociedad socialista, llegando a estar "contra" los bolchevi-

la interacción obrera, en particular en la época de Marx y Engels, ese tipo de convergencia, de "alianza" o de confrontación no tiene nada de sorprendente en la tradición del movimiento revolucionario. En 1871, ¿acaso Engels no le escribe a Carlo Cafiero?

Nuestra Asociación ha sido fundada para servir como centro de relaciones y colaboración entre las sociedades obreras que existen en los diferentes países, y se han fijado objetivos idénticos, a saber: la defensa, el progreso y la emancipación completa de la clase obrera (artículo primero de los estatutos de la Asociación). Dado que las teorías particulares de Bakunin y sus amigos satisfacen esta regla, no existirá objeción para aceptarlos como miembros y permitirles que hagan todo lo posible por propagar sus ideas. En nuestra Asociación tenemos gente de toda clase: comunistas, proudhonianos, unionistas, tradeunionistas, cooperadores, bakunianos, etc.; incluso en nuestro Consejo General tenemos hombres de opiniones bastante diferentes.

tendiera a convertirse en una secta, estaría perdida. Nuestra fuerza proviene de la amplitud de miras con la que se interpreta el artículo primero, que dice que todos aquellos que son admitidos tienen como objetivo la emancipación completa de la clase obrera.⁸¹

imaginable que par une œuvre poétique" (a Change, *Première suite*, op. cit., págs. 115-121).

80. Como se lo dice demasiado rápidamente (por ejemplo, A. Asor Rosa, en *Revoluzione e letteratura*, en *Contropiano*, n° 1, 1963).

81. F. Engels: "Correspondance avec Cafiero" (1° de junio de 1871), en *Società*, n° 4, 1951. Se trata de declaraciones que, evidentemente, no son dejadas de lado por la controversia ni por la lucha política (así las cartas se orientaban a combatir la escisión de los bakunianos).

Sea como fuere, se debe destacar la convergencia de sus principios y de la doctrina política marxista de la decadencia del Estado, de la abolición de la división del trabajo, de la socialización de todas las actividades, incluido el arte. La práctica cultural del *Proletkult*, que equivale a la vez a abolir los privilegios sociales en arte y promover un nuevo arte surgido del pueblo, como la práctica de los grupos de vanguardia que entienden superar el estadio de la investigación, de arte de laboratorio, para ingresar sin mediación en lo social, en la producción (productivismo), rompió al pie de la letra las perspectivas de la revolución y quieren "desestimar" las prácticas artísticas a los efectos de hacer que "organicen" la vida. Se sabe que unos y otros fueron desautorizados en sus
 y finalmente abolidos.⁸²

La perspectiva global de desaparición del arte en lo social inspira,

pero asimismo en Francia y, sobre todo, en Alemania.

Al respecto, los movimientos europeos permanecen mucho más moderados en los hechos, si no en las palabras, que los alemanes y, sobre todo, que los rusos, que enfrentaban tangibles cuestiones en juego. Hicieran lo que hicieran, los surrealistas no lograrán en absoluto intervenir en el mundo real, sólo lo conseguirán esporádicamente o dentro del Partido Comunista, donde pasan temporadas de duración variable.

Por eso, la necesidad de pasar a la acción, desafortunadamente bajo la égida de una URSS que había proclamado el advenimiento del "realismo socialista" anclado en una exigencia de acceso para la más amplia mayoría —excluyendo, pues, la oposición al "gusto del público" y la lucha contra sus prejuicios heredados de la cultura dominante—, es la que dividirá el movimiento entre dos alas radicales, una incorporada al PC y que renegaba, durante algún tiempo, después del episodio del "Frente Rojo", de las posiciones formales, volviendo a los valores estéticos más o menos consensuados (Aragon),⁸³ otra que absolutiza la

82. Sobre todas estas cuestiones, remito a mi *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausana, L'Age d'Homme, 1990, 2ª parte, cap. 1, y a Maria Zalamban *L'Arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni Venti*, Ravenna, Longo, 1998.

83. El escándalo que suscita Aragon en 1931 con "Frente Rojo", exaltación

salida del arte que los manifiestos y el propio Breton proclamaban sin estar listos para proceder a su militancia (Bataille, Lewis), y el "centro", que imaginaba una posición intermedia algo imaginaria, asociada con el exiliado Trotsky (Breton).⁸⁴

Sea como fuere, en esta coyuntura el cine desempeñará un papel singular en razón de su propia naturaleza, la que, una vez apartados los falsos pretextos de los préstamos "artísticos", le permite volver a encontrar un lugar de primer plano en el debate en curso. Es el pasaje a documento y al documental.

El regreso al orden

Se comprenderá mejor la contundencia de esta posición en los dadaístas, los surrealistas o los constructivistas frente a la posición de "regreso al orden" proclamada por Cocteau después de la guerra (y la apelación a un neoclasicismo que se desprende de él), formulada a partir de 1918

en el manifiesto de Jeanneret-Le Corbusier y Ozenfant, "¿En que esta la vida moderna?", dado a conocer en 1918,⁸⁵ se proclama que hay que sustituir el desmenzamiento de la forma al que legó el cubismo por un "principio de orden".

El "regreso al orden" que se enuncia después de 1918 y durante la

de la revolución soviética que incluía llamados a asesinar poetas ("¡Bajad a los milicos/comaradas/bajad a los músicos!"), le valió una acusación judicial, pero también una defensa por parte de Breton: *Misère de la poésie. L'affaire Aragon devant l'opinion publique* que abogaba por "la irresponsabilidad" del poeta, la que éste rechaza por "estetizante" y "pequeño burgués".

84. En lo concerniente a las relaciones entre los surrealistas y el PCF via Gurié, y el proyecto de una revista que uniera a ambos, *Guerre civile*, proyecto que fracasó, véase Victor Gracire: "Le Drame du surréalisme (1924-1926)" en *Les Temps modernes*, n° 34, julio de 1948, págs. 42-61 y n° 35, agosto de 1948, págs. 290-313. El autor redactó con Aragon un manifiesto de unidad de las dos tendencias, publicado en *Le Surréalisme au service de la révolution*; considera el compromiso de Breton como cota con el marxismo, pero a partir de la idealización del movimiento, de sus objetivos y de sus medios, que lo condena a encontrar el obstáculo de la realidad.

85. incluido en C. Jeanneret y A. Ozenfant *Après le cubisme*, Paris, Éditions des Commentaires, 1918.

primera década se comprende a la vez como reacción contra las conclusiones radicales operadas por el cubismo, el futurismo y el cubofuturismo, de los que proceden los movimientos de vanguardia más consecuentes, en particular en la URSS, y como voluntad de "capitalizar" esos cambios en términos tradicionales de orden y armonía que no afectan el estatuto del arte. El cubismo de Gleizes y Metzinger, luego el purismo de Ozenfant y Jeanneret, se inscriben en esta perspectiva. En cuanto a las propuestas de *L'Esprit nouveau*, que a veces hoy son rechazadas con ligereza por ciertos historiadores,⁸⁶ resuena de naturaleza más compleja. Ante todo porque el movimiento y la revista de Le Corbusier y sus amigos -cuyo primer jefe de redacción es un antiguo dadaísta (moderado), Paul Dermée- entienden "redistribuir" las cartas en el campo cultural, en particular encarando juntos pintura, escultura, arquitectura, teatro, cine, ciencia, como lo proclamaba el subtítulo de esta revista "internacional de estética". Se puede considerar la ambición como más vasta que la práctica que se desarrollará, pero es un hecho que ese posicionamiento, que no restablece relación con las utopías agotadas del *Gesamtkunstwerk* -siempre en acción aquí y allá, en medio de la danza y la música, sobre todo- y que otorga un papel central a la arquitectura, se encuentra cruzado por otros entonques importantes del momento, como la Bauhaus, los Vkhutemas y De Stijl. Todos "derogan" la autonomía de las respectivas artes y su función "decorativa" en beneficio de una "utilidad" pública, de la que la arquitectura es el modelo. Pero esa "superación" del arte en la utilidad -con la que los productivistas rusos se comprometen, pero sobre otras bases- se realiza por una especie de sumisión del arte a las exigencias del modernismo industrial de la sociedad y no "revolucionando" la vida.⁸⁷

La influencia que ejerce *L'Esprit nouveau* a comienzos de la década del veinte resulta innegable: la revista de Lissitzky y Ehrenburg, *Velich' Objekt/Gegenstand*, en 1922 se encuentra muy impregnada de su espíritu, así como ciertos grupos en la URSS o como, en Cataluña, el movimiento

86. Mark Antliff y Patricia Leighton hablan, al respecto, de aberración, de "racismo" y de "visión grotesca" del cubismo (*Cubism and Culture*, Londres,enguin, 2001, pag. 214).

87. El debate se renueva después de la guerra, cuando los situacionistas se oponen al Neue Bauhaus de Max Bill, ex Ulm, promotor del diseño industrial funcionalista (luego se vio que lo peor estaba por venir con el diseño artístico).

modernista, en el que participan Dalí y Buñuel. El violento ataque de Dalí contra Le Corbusier, a comienzos de la década del treinta, que pasa por la relación con Gaudí, estuvo precedido por un periodo compartido de cercanía.⁸⁸ El "manifiesto groc" que Dalí firma con Luis Montanyá y Sebastià Gasch, en 1928, también llamado "manifiesto antiartístico", es un himno al maquinismo, un llamado a celebrar los "sportmen", una exaltación de la Grecia antigua continuada en "el resultado numérico de un motor de avión, en el tipo antiartístico de manufactura anónima inglesa destinada a gozar en el desmoronamiento del *music hall* norteamericano" y una reivindicación —bajo la forma de "Hay" del cine, del boxeo, del jazz, del salón del automóvil y la aeronáutica, de la arquitectura de hoy, del aparato fotográfico.⁸⁹ La argumentación buñueliana de la superioridad de Keaton frente a Chaplin —por su funcionalidad y su belleza plástica— de "cuarto de baño" pertenece al tópico *Esprit nouveau*.⁹⁰ La adhesión al surrealismo precipitará esta ruptura.

88. Salvador Dalí: "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style", en *Minotaure*, n° 3-4, 1933, págs. 69-76. Le Corbusier visitó Barcelona por primera vez en 1928, por invitación de Josep Lluís Sert, y fue llevado ante *La Pedrera* y la *Sagrada Família*, de Gaudí, cuyas concepciones geométricas admiró, pero condenó el exceso decorativo. En *Plans*, en 1931, publicó una relación de su viaje por España y en la ilustración opening la *Sagrada Família* a una arquitectura popular sobria. Recién en 1958 abordará el caso Gaudí de frente en una monografía de Joan Prats, con fotografías de Joaquim Gomis, editada en Barcelona.

89. Publicado en *Salvador Dalí rétrospective 1920-1980* (catálogo), París, Centro Pompidou, 1979, págs. 9-20.

90. Luis Buñuel: "La próxima sesión: lo cómico en el cine", en *La Gaceta literaria*, n° 56, 15 de abril de 1929; véase asimismo su *interview* por Dalí en *L'Année des Arts*, del 31 de marzo de 1929.

CAPÍTULO 2

El cine

EL SURGIMIENTO DEL CINE: CONTEXTO

El surgimiento del cine en la última parte del siglo XIX configura un fenómeno tecnológico y social característico de la modernidad.

En ese sentido, los artistas modernos se pueden interesar en él como objeto, al mismo tiempo que les resulta imposible pensarlo como terreno de ejercicio en sus categorías. En efecto, implica rasgos antitéticos de la definición del arte a la que entonces han llegado. Evidentemente, no existe campo autónomo del cine en la década del noventa del siglo XIX, ni lo habrá en los quince años siguientes. El muy conocido combate de la búsqueda de la "especificidad" será el portador de esta construcción de un espacio que defina sus reglas internas, sus propias validaciones, su estética y sus relaciones jerárquicas, competitivas en medio del campo, sobre la base de la sedentarización del cine, del desarrollo de las casas productoras, de los oficios, de una prensa corporativa, etc. Y ese combate solo advendrá a fines de la década de 1910, y dará sus frutos en el transcurso de la década veinte y en las siguientes. Es el combate de Canudo, luego de los Deleuc, Moussinac y otros, por sólo citar a los más famosos, pero no faltan tuzuferreros olvidados de esas reivindicaciones.

Se ha revelado recientemente, en el espacio francés, la manera como se construyó y se desarrolló un campo autónomo cinematográfico, con sus instancias de legitimación: revistas y, por lo tanto, discurso crítico y estético que define lo que pertenece "al cine" y lo que no pertenece a él, clubes que construyen categorías como la de repertorio (mas además la de patrimonio), salas especializadas que permiten la proyección pública de filmes independientes de la producción comercial, o filmes de investigación, filmes antiguos; exposiciones artísticas que acogen

el cine en algunas de sus especies (afiches, maquetas escenográficas o de vestuario); conferencias de cineastas o de teóricos y proyección de fragmentos selectos, etc. De esta actividad y de esas instituciones nuevas surgen, fortalecidas o a veces construidas por ellas, nociones como la de autor, de cineasta, de fotogenia, de cinegrafía.

Pero esa lucha constitutiva de un campo cinematográfico resulta desafiada en relación con las luchas de las vanguardias artísticas y literarias, ocupadas en deshacer sus instituciones, en transgredir las fronteras entre las artes, en discutir la propia noción de arte. A partir de ese hecho, no se puede encontrar en el cine el equivalente de esos movimientos, ni siquiera correspondencias. Por el contrario, desde que las vanguardias se asoman al cine quieren apropiárselo, rechazan ante todo la voluntad de "convertirlo en arte" que manifiestan ciertos críticos, estetas o practicantes, prefiriendo la "brutalidad" de cine corriente.

Pero el hecho es que el cine resulta reconocido como una de las manifestaciones de la modernidad, esta modernidad que redefine el lugar, la naturaleza y la función de las demás artes. De esta manera, *L'Esprit nouveau. Revue internationale d'esthétique* llegará a inscribir el cine en un rubro aparte, junto con la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, la literatura, la estética experimental del ingeniero, la estética de la vida moderna, el teatro, el *music-hall*, los circos, los deportes, la vestimenta, los libros, los muebles.

Ya en su primer número, de octubre de 1920, se publica un artículo titulado "La Estética del cine" de B. Tokine, donde de entrada se exalta su importancia: "El único, el verdadero futurismo está allí". Resulta tan importante como la imprenta, puede expresar "el verdadero internacionalismo", "visualiza nuestros íntimos pensamientos y mediante sucesivas expresiones revela el proceso psíquico", pero es al mismo tiempo "ante todo, vida", "lo verdadero desempeña aquí un gran papel: es algo viviente y verdadero", y finalmente, "es un arte social". No obstante, si bien su porvenir es "enorme", su realidad presente está atenida por concepciones burguesas, como el *star-system*.¹ La declaración immanente, "Donde nio del Espíritu nuevo", lo dice: se trata "de dar a luz sus posi-

1 Véase Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma*, París, AFR IC-ENC, 2001.

2 B. Tokine: "L'Esthétique du cinéma", en *L'Esprit nouveau*, n.º 1, octubre de 1920, págs. 84-89.

bilidades" los dominios de la vida moderna que surgen de los "marcos tradicionales", tales como el cine, el *music-hall*, los deportes, etc. Mas adelante, al tratar el "Circo, arte nuevo", Celine Arnault se acerca al "arte que utiliza rebañados". No se representa nada en el circo o el cine, se presenta (Reverdy ya lo había dicho), "lo que tenemos ante la vista es el verdadero espectáculo", no remite a una realidad exterior y a la que se alude. Esta argumentación es retomada —compañada— por Kulechov, quien exige que los actores no representen, sino que ejecuten interpretaciones reales, además de referirse asimismo al circo.

La ambigüedad de las alianzas que experimentan los diferentes protagonistas de los campos artísticos y del cine lleva a Delluc y a Epstein, partidarios de un reconocimiento del cine como arte y quienes, por arte, exaltan su novedad *maquímica*, social, su poder "fotogénico", a colaborar en la revista.

Esto resulta tanto más posible cuando, luego del primer llamado de Colette y de Diamant-Berger (en 1918-1919), Delluc y sobre todo

los artistas y el cine en el plano de la escenografía y el vestuario. Sin embargo, los dibujos de los escenógrafos, arquitectos de interiores y modistos importantes, Moussinac se entrega incluso al propio estudio del mueble moderno, escribe sobre Mallet-Stevens, quien se involucrará en la escenografía cinematográfica de manera intermitente. La

redefinirá la cuestión en términos de "medio materia" del filme.

Se encuentra allí un punto característico de la diferencia entre modernismo y vanguardia. "El espíritu moderno" del que habla un Henry Ottmann es un largo artículo sobre el Salón de Otoño de fines de 1913,

L'Art décoratif, puede a la vez estigmatizar el cubismo como antiarte y promover el mueble, el ordenamiento interior, etc. posclásico, vitruviano incluso al neoclasicismo.⁴

3. L. Kuleschov: "Cirque, cinéma, théâtre" (1925), en *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1995.

4. H. Ottmann: "À propos. Sur le Salon d'automne", en *L'Art décoratif. Revue de l'Art Ancien et de la vie artistique moderne*, n.º 199, enero de 1914, págs. 5-64.

En ese campo, la única experiencia susceptible de conmover la forma filmica –pero que no tiene futuro– es el filme de Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* (1925) (*La inhumana*) que en Italia se llama *Futurism un drama passionale dell'anno 1950*) producido en condiciones particulares (mecenas), que coincide con la Exposición de Artes Decorativas de 1925,⁵ sobre el que volveremos.

VANGUARDIA Y CINE

Las vanguardias y el cine

En los primeros años de cine, los diarios dedicados a la información general y luego las revistas corporativas que interrogan incansablemente a los notables de las Letras y de la Cultura obtienen la mayoría de las veces respuestas orientadas hacia la dimensión documental, histórica, pedagógica de nuevo medio. Los artistas –los pintores y los literatos– resaltan sus características de máquina, su dimensión técnica, su destinatario masivo, resaltan, asimismo, los efectos que produce (velocidad, ubicuidad, impacto, etc.), pero no lo consideran en tanto arte, ni llegado ni por llegar. Si bien sienten confusamente que su surgimiento interroga sus respectivas prácticas, el lugar que ocupan, que el cine afecta al conjunto de campo artístico, sin embargo no se les ocurre intervenir al respecto. Aunque no se observan diferencias notorias acerca de ese punto entre los artistas tradicionales y los modernos, estos últimos, por el contrario, se muestran sensibles a un conjunto de fenómenos pertenecientes a lo que se podría llamar “la episteme del cine”, ese nuevo paradigma de pensamiento y representación que anerva todo el espacio de la comunicación y de la expresión, de cuya el cinematógrafo no es, de ninguna manera, el todo, sino su concreción más acabada, lo que, a partir de este hecho, lo define mejor que cualquier otro.⁶ Las alusiones o refe-

rencias al cine en los modernos no deben llevar a creer en un precoz reconocimiento del cine como tal (como medio), tanto por parte de los futuristas como de otros (Apollinaire sobre todo). ¿Cómo podría

de otra manera cuando el cinematógrafo se presenta al público en tanto técnica de registro, como medio de comunicación o máquina generadora de ilusiones cuyos productos se presentan mezclados con otras atracciones? Forzosamente, es preciso incluir esta técnica, esta máquina, en un dispositivo de escritura o de puesta en escena que le es externo. Si desde muy tempranamente Marinetti magna insertar proyecciones en los espectáculos de *music-hall* y en el teatro, lo hace por ampliación de la práctica, que se había vuelto corriente, de los espectáculos de *café-concert* y del *music-hall* de entonces.

Resulta más esclarecedor ver, pues, a los escritores “importar” procedimientos técnicos del cinematógrafo para su escritura (fragmentación y ensamblaje, aceleración, síncope) tanto en la poesía y la narración como en el teatro. En ese sentido, se encuentra Marinetti en su teatro sintético,⁷ quizá también con sus “palabras en libertad” si como Apollinaire o, en Rusia, Maiakovski. Ese fenómeno resulta tanto más importante cuando el reconocimiento del cine que introduce el *Film d'Art* en 1908 (fórmula que tendrá efectos en varios países) se efectúa en el otro sentido, sobre la modalidad de la recuperación de textos anteriores, literarios o teatrales, por parte de él (adaptación y puestas en escena).⁸

La curiosidad de Guillaume Apollinaire lo lleva a hablar de cine desde 1907 (“Un Beau film”, en *L'Hérésiarque*) y a introducirlo en *Les Soirées de Paris*, que dirige en 1913 (crónica de Maurice Raynal), pero

con inverosímiles repercusiones que el filme suscitó (*La Bréhatine*, 1917), que no distrae de los cuentos graciosos de Camille de Alphonse Allais, y desarrolla una ficción “prospectiva” a partir de la maquinaria del cine y del fonógrafo en *Le Roi l'aura* (1914) –como lo hizo antes que él Villiers

5 Esta tendencia “Art déco” contrasta con la posición de las vanguardias; véase cómo le lleva la carga Aragon en *La Révolution surréaliste*, n.º 15, octubre de 1925 (“Au bout duquel les arts décoratifs!”).

6 Esta hipótesis fue expuesta, con M. Tortajada: “L'Épistémologie dix-neuf cent”, Coloquio Domitor, Montreal, 2002 (en A. Gaudreault y Pierre Veron-

neau [dirs.]: *Le Cinéma nouvelle technologie du XX^e siècle*, Lausana, Payot, 1994, págs. 45-62.

7 Véase en especial Mario Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Bianco e Nero, 1968.

8 Véase Alain Carou: *Le cinéma français et les dérivés, histoire d'une rencontre 1906-1914*, Paris, AFRHC-ENC, 2002.

de L'isle Adam con *La Eva futura*, Julio Verne con *El castillo de los Cárpatos* o Giuseppe Lipparini con *El Amo del tiempo*. Hasta su muerte, como el cine como un fenómeno excitante, nuevo, perturbador —en par-

de creación al igual que el de la poesía o el de la pintura. En su entrevista con S.C'o en su texto sobre "l'Esprit nouveau et les poètes",⁹ el cine es "el arte popular por excelencia", incluso el "teatro del futuro" porque congrega muchedumbres y las hace "comulgar".¹⁰ Pone el acento, pues,

el teatro, la música y la danza en Mallarmé, en tanto congregan a la muchedumbre. Las artes escénicas son lo que Kaufmann llama "operadores de comunión"¹¹ (los simbolistas rusos son un ejemplo aún más agudo de ese fenómeno). O entonces Apollinaire va al cine "al servicio de la pintura" en el proyecto de *Surveillance du rythme coloré*.¹²

Por otra parte, es posible preguntarse qué pudo provocar en su surgimiento el cine en el arte pictórico, antes de que los pintores expresaran su interés por ese medio, es decir, durante la guerra de 1914-1918 y sobre todo a partir de 1919.

John Frazer había imaginado a Apollinaire, Picasso y Braque saliendo de una sesión de la Star-Film, de Méliès, comentando el espectáculo con entusiasmo. Le parecía imposible que no hubiera sido así y de ello extraía esta hipótesis:

[del hecho de que la proyección animada emergió como una verdadera forma artística en el momento en que se enuncian los principios del modernismo, se deduce que buena cantidad de los gérmenes del modernismo habrían podido *derivar* del cine];

9 G. Apollinaire, "L'Esprit nouveau et les poètes" en *Mercur de France* 191, 1º de diciembre de 1918, págs. 383-396.

10. Es un enfoque cercano al de simbolistas rusos como Viatcheslav Ivanov o Andrei Budy, quien establece su fuente en la fe en el teatro "del futuro", el de una "comunión universal" (*sobornost*) (véase E. Anvard-Chevreil [dir.]: *Les Symbolistes russes et le théâtre*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1994).

11 V. Kaufmann, op. cit., pág. 70. Al respecto, se recordará que la hostilidad de Mallarmé a la ilustración de los libros se supera en la referencia al "cinematógrafo". Y que, por otra parte, Valéry informó que Mallarmé realizaba lecturas de "Una tirada de dados," teatro tiradas (véase más adelante).

12 "Le rythme coloré" (1914), incluido en sus *Chroniques d'art* 1902-1918, Gallimard "Folio", 1980, pág. 515.

y el cine de Méliès, al ser "la primera expresión coherente y plenamente articulada de lo que prometía el arte del cine, seguramente puede(n) ser consideradas como fuentes iniciales dignas de ser estudiadas como ancestros del modernismo".¹³

Más allá de una investigación fáctica, el examen de las *propias obras* confirma esta hipótesis, sin concederle, sin embargo, "privilegio"

a sesión, el programa en el que se suceden documentos y números de lo más heteróclitos, el *ambiente* de la sala, frecuentado por gente de

subtitulo extraído de aquellos: "Tivoli cinema (Statue d'épouvante)" y "Le Dancier". En ambos casos, la referencia al cine se distingue de los motivos clásicos en sus trabajos: inscripciones, guitarra, vaso, botella, ya fueran dibujados o recortados más reservadamente en el papel pegado. El programa de cine es el único elemento en *bruto* y la composición se apoya en él.¹⁴ Lo mismo ocurre evidentemente con ciertos artículos o fragmentos de diarios, publicidades o títulos —en particular en los *collages* de Picasso— que estructuran la composición y que asimismo se pueden descifrar como textos.¹⁵ La página de diario, que Picasso utiliza con frecuencia como soporte, el interés por la fotografía, de la que deri-

13. John Frazer "Le cubisme de Georges Méliès", en Madeleine Malche-Méliès (dir.): *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Minkesack, 1984, págs. 157-167.

y de su "espectáculo que desfila ante nuestros ojos" y veía la prueba de ello en la grisalla del cubismo anatómico, que recordaba la falta de color de los films (citado por G. Lista, "Futurisme et cinéma", en G. Viarte [dir.]: *Peinture et peinture*, Marsilia, Hazan, 1989, pág. 60). Este argumento se volverá a retomar a propósito de *Guernica*.

cinéma avant 1914: des "papiers collés" a Robert Delaunay" en L. Quaresima et al.: *Il cinema e le altre arti*, VI Domus Conference, Udine, Forum, 2001.

15. *Picasso in retrospect*, Nueva York, Praeger, 1973, págs. 49-75. Meyer Schapiro

16. futurismo (1976), texto incluido en M. Schapiro: *Les Mots et les images*, Paris, Macula, 2000, págs. 27-204.

van manifiestamente sus primeros paisajes, tanto por su formato como por su encuadre) y el cine son referencias determinantes, ya se trate de la fragmentación de la superficie pictórica, de los contrastes de dimensiones de objetos figurados, de juegos sobre la transparencia y sobre el colorido, de la mezcla de sistemas simbólicos (escritura, fotografía, dibujo).¹⁷

La intrusión de los aparatos

A. abordar esta cuestión, Walter Benjamin escribe que "cubismo y futurismo aparecen como intentos insuficientes de arte por tener en cuenta, a su manera, la intrusión de los aparatos en la realidad"¹⁸ Es importante que esta expresión señale, más allá de la figuración o de la recuperación de mecanismos y de máquinas en la pintura (Léger, Duchamp, Picabia), la novedad de los "aparatos" de la técnica, de la mecánica, como "modelos",¹⁹ con sus correlatos de exactitud (en la reproducción, en el ritmo del desarrollo, por ejemplo),²⁰ que no se quedan en los "efectos", sino que tan bien vayan al automatismo y al reglaje. Al recordar una "máquina de pintar, girando en azimut en el hall de hierro del Palacio de las Máquinas (soplando a voluntad sobre la tela de los muros la sucesión de colores fundamentales escalonados según

los ejes de su rotación... Alfred Jarry, en esta referencia a un aparato que proyecta la pintura y al mismo tiempo despidió al artista... 1896) Asimismo, se encuentra en la pluma de Félix Fénéon esta idea según la cual "el cuadro es para Seurat un aparato perfeccionado [el cual] al actuar sobre los elementos irresistibles y subconscientes: líneas y colores... simbólica"²¹ Aquel tercer nivel, la noción de aparato no sólo concierne

participación en el funcionamiento del cuadro. Los neoimpresionistas se dedican a los fenómenos de la luz sobre bases "científicas" alegan fisiología, física, química— y extraen el procedimiento del divisionismo que comparte ciertos rasgos con la proyección intermitente de la película, en particular el centrado. En efecto, para Seurat el espectador... los elementos yuxtapuestos sobre la tela a partir de la persistencia de una impresión recibida en la retina y de la mezcla de un color puro

17 Para la relación de Picasso con los diarios, véase Anne Baldassari: *Picasso Working on Paper*, Londres, Merrell, 2000. En cuanto a sus primeros paisajes—con el formato de placas fotográficas—, se encuentran en el Museo Picasso de Barcelona.

18 W. Benjamin [1934], en *L'Homme, le langage et la culture*, París, Denoël-Gonthier, 1971, págs. 173-175. Los subrayados son míos.

19 En su texto sobre Stravinski, a modo de apéndice de *Cogitavit l'Artiste*, Jean Cocteau escribe: "Perfeccionar, variar los aparatos debe reemplazar el antiguo problema de la inspiración" (En *Le Rappel à l'ordre*, París, Stock, 1926; reed. Jean Cocteau: *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, París, Le Livre de Poche, "La Pochothèque" 1995, pág. 46,1).

20 Lo que hacía decir en 1922 al joven Kulechov: "El arte ha muerto, el único medio concedido a nuestra época técnica e industrial es el cine, puesto que posee las mismas unidades de exactitud" etc. Véase "L'art la vie contemporaine et le cinéma", en *Kino-jot*, n° 1, 1922, incluido en L. Kulechov: *L'art du cinéma et autres écrits*, París, L'Age d'Homme, 1990.

21 Alfred Jarry, 1987 [1988]: *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique*, Libro VI, cap. XXXIV, París, Granchard, col. "La Pléiade", 1980, pág. 88. En el Libro V (caps. XXXI y XXXII), Jarry evoca la automatización de la música (via el teléfono y el micrófono) y estigmatiza a los comerciantes de telas de almacén que son los pintores *pompier* (Bouguereau, Gérôme, Laurens, Detaille, etc.) a los que les opone la escuela moderna (Monet, Manet, Cézanne, Rousseau, Van Gogh...).

22 "[...] la mezcla óptica de pequeños toques coloreados colocados metódicamente unos junto a otros no permite de ningún modo la destreza ni el... la mano tendrá muy poca importancia; únicamente el cerebro y el ojo del pintor tendrán un papel que desempeñar" (Paul Signac [1897] *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*, París, Hermann, 1978, pág. 46 y la frase de Delacroix: "Los jóvenes sólo se encaprichan con la destreza de la... Tal vez no exista mayor impedimento para cualquier clase de verdadero

en A. Chastel: *Fabrics, formes, figures*, París, Flammarion, 1978, tomo 2, 193-403 (véase también en el mismo volumen, "Une source oubliée de Seurat", *Archives de l'art français*, XXII, 1959).

con su complementario.²⁴ Recordemos las expresiones ambivalentes de Mallarmé referidas a las ilustraciones en los libros: "Soy partidario de que no haya ninguna ilustración: todo lo que evoca un libro debe ocurrir en el espíritu del lector", aunque de inmediato hace ingresar a escena "al cinematógrafo, cuyo desarrollo reemplazará ventajosamente imágenes y

con el cine en el plano de los "mecanismos", en particular en el dispositivo que adoptó Mallarmé durante la lectura que le hizo del poema a Valéry: "Detrás de un cortinado, al fondo de su habitación (oscura) cayendo en la lógica del espectáculo".²⁶

24 Cf. Chevreul: *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries*. (Paris, Pitou-Levrault, 1839). Paul Signac: "Una mezcla óptica es una mezcla de colores-ques y, por ejemplo, la mezcla, en un mismo lugar de la pantalla, de haces luminosos diversamente coloreados [...] un pintor puede restituirla por la yuxtaposición de pequeños roques multicolores. Sobre el disco en rotación [del fisco] o: para retroceder en la tela del pintor, el ojo no aislará ni los segmentos coloreados ni los roques: sólo percibirá la resultante de sus luces" (*op. cit.*, pág. 94, nota al pie de página). Paul Klee: "El efecto que deja en la retina un rojo brusca-mente alejado después de una prolongada exposición no es rojo, sino verde. Y si el ojo se expone prolongadamente al verde, el efecto que deja en las mismas condiciones será el súbito-surgimiento del rojo. El mismo encantamiento rige la alternancia del anaranjado y el violeta, del azul y el naranja. Cualquiera puede comprobar empíricamente de esta manera la ley de los complementarios y la existencia de tres parejas de colores" ("Esquisse d'une théorie des couleurs", en *Théorie de l'art moderne* [1956]. Ginebra, Gonthier, 1971, pág. 68). Moussinac, en *Naissance du cinéma*, menciona estas cuestiones (y se refiere especialmente a Chevreul, Signac y Suurat) a propósito de la relación la técnica (Paris, Povolovsky & Cie, 1925, pág. 28).

25 Encuesta sobre "Le roman illustré par la photographie", en *Le Mercure de France* de enero de 1898 (incluido en Mallarmé: *Œuvres complètes*, Paris, Grailard "La Pléiade" 1945, pag. 878).

26. Véase el análisis que de esto hace Philippe Ortel en *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, págs. 137-140. Refiriéndose a la voz, el autor escribe que "el poema supera el plano terreno", p.

dispositivo de Mallarmé es el del "presentador" o de "comediante oculto tras la pantalla, que el cine conoció antes de las experiencias de grabación y luego en forma paralela con ellas, hasta la puesta a punto de la banda sonora. Cocteau

Cuando después Benjamin escribe que "el dadaísmo procuraba producir con los medios de la pintura (o de la literatura, los mismos efectos que

da antes a propósito del cubismo. Parece que la cuestión de los aparatos, ignorada por los cubistas —que sus motivos de naturalezas muertas (guitarras, vasos, pipas, botellas) excluyen, aunque sus cuadros o collages los contienen—, reconocida por los futuristas, por Léger y Delaunay, hubiera sido sistematizada por los dadaístas en el plano de los procedimientos:

rente a una hélice de avión en la Exposición Universal. Incluso más

tos, se puede pensar que para los dadaístas, los aparatos fotográficos y

re procura no intentar competir con la cámara, ni querer desafiarle un alma. Declara que lo único por hacer es entonces "tomar un par de tije-

lotográficas de los objetos", incluso "tomar a los propios objetos".²⁷

Delaunay, al que no se asocia espontáneamente con esas problemáticas, es un buen ejemplo de cómo se toman en cuenta los "aparatos". Representa a la Torre Eiffel trabajando en su pintura la lógica construc-

de vista y de la mirada móvil que permite la liberación del aparato que toma vistas —fotográfico, cinematográfico— de su anclaje terrestre: vista desde un globo, desde un avión), experimenta finalmente el "cinematismo" en pintura a través del color y los fenómenos de percepción. Pero, al hacerlo, rechaza cualquier vínculo con el cine.

En una carta a Franz Marc del 11 de noviembre de 1913, dice que esa sucesión está condenada a muerte. La muchedumbre que se agolpa

ará: "Parece que, oculto tras la pantalla, digo..." [15 de septiembre de 1945 *La Belle et la Bête: journal d'un film*, Monaco, Éditions du Rocher, 1946, pág. 73, reed. Ramsay, 1995].

27 W. Herzfeld: "Zur Einführung in die Erste Internationale Dada-messe", en Karl Riha y Hanna Bergius (dirs.), *Dada Berlin* Stuttgart, 1977 (citado por T. Elsaesser "Dada/Cinema?", *op. cit.* pag. 42).

Se debe precisar aquí, pues, esta cuestión de la "pintura animada", para no crear confusiones. Es innegable que procede de hecho de tomar en cuenta la "intrusión de los aparatos" en la realidad que afecta

ra las palabras sobre la página, pero el fenómeno que afecta la música es sin duda más profundo aún, hea aquí registrable, duplicada, reproducible, con capacidad de difusión, amplificada, de pronto se abre la posibilidad de producir sonidos nuevos gracias al propio conjunto de aparatos para su captación. La pintura también ingresa, pues, en el

ridos los medios del cine (película, aparato, proyección), así como su propia materia (luz, movimiento), esta pintura animada es pensada

Paris y las realizaciones de los hermanos Ginanni-Corradini o Ginna y Corta) pertenecen a las utopías de la obra total, dramas del color, de las formas y las líneas, correspondencias sinestésicas que están en boga a fines del siglo XIX y comienzos del XX.³⁴ La doctrina "musical" en el

piano cromático" que permite transponer la n ca en colores y luego utilizan el cine para proseguir su investigación los cuatro filmes abstractos que realizan en 1911 *Accordo di Colori*, *Studio di Effetti tra Quattro colori*, *Canto di primavera*, *Les fleurs* y

icamento a partir de la descripción que hizo Bruno Ginanni-

³⁵ Esas experiencias de cine-pintura serán rechazadas por el grupo futurista —así como el fotodinamismo de los Bragat— no se los puede considerar, pues, como "el" cine futurista, pese

34. Entre las décadas del veinte y del cuarenta aun se cuentan varios intentos de pintura animada a partir de fragmentos musicales: el decorador Boris Bilins ki, el pintor André Girard, antes de que este tipo de experiencias encuentre su lugar de elección en el cine de animación (Len Lye, MacLaren).

35. Sobre esas experiencias y los debates que suscitaron, véanse G. LISA, *Le Futurisme*, op. cit., págs. 75-78, y su artículo "Futurisme et cinéma", en G. Viatte (dir.), *Peinture Cinéma peinture*, op. cit., págs. 59-65.

a que hasta nuestros días les fuera prometida una cierta posteridad Brakhage después de MacLaren y Len Lye).

En 1919, en Alemania, las primeras investigaciones de Walter Ruttmann, por una parte, y de Hans Richter y Viking Eggeling, por la otra, parten manifiestamente de una búsqueda cercana. Richter y Eggeling, en particular, trabajan para desarrollar la temporalidad en la pintura recurriendo a rodillos. Pero su "pasaje" al cine desplazará completamente sus objetivos.

Rigadin, peintre cubiste (Rigadin, pintor cubista)

Además de los efectos indirectos del cine sobre la pintura —recuperación de procedimientos, compartir caracteres comunes—, se encuentran

do ocultos a la mirada de los pintores y de los historiadores del arte. En un género cómico, que desprecia aquello de lo que habla, se burla de él, lo

dos del siglo XIX chocotean la nueva pintura (Daumier se entrega a ello, como los demás). Como corriente "de moda", se identifica al cubismo de la segunda ola, el de los Le Fauconnier, Metzinger, Gleizes, que sistematizan a Picasso y Braque e intentan "hacer escuela". Rigadin, pintor menesteroso, preocupado por agradarle a su novia, hija de un artista

y de cubo: pera, retrato. hasta ahí no se ha salido de la caricatura, pero cuando Rigadin, arrebatado por la furia cubista —y adoptando la lógica característica del cine cómico francés de entonces (que los burlescos norteamericanos retomarán)—, se pone a "cubizar" su vida cotidiana, su

del cubismo que éste aún no se ha permitido. Lo hace "inocentemente", si se quiere, pero a partir de los medios del filme, los que aquí cobran una amplitud que la pintura no puede darse. Será preciso esperar la apropiación

de esos procedimientos en ciertos artistas para que aparezcan en la escena artística, puesto que esta inauguración cinematográfica permanece invisible entonces, oculta en la farsa y la parodia. Se trata nada menos que de la ampliación de la "revolución cubista", al volumen, al vestuario,

39. La anécdota es referida por Cocteau poco después de decir que en 1914, "Picasso [...] imaginó el camuflaje: 'Si quieren -dijo- hacer que un ejército resulte invisible a la distancia, no tienen más que vestir a los hombres como arlequines...'"

Al crear el vestuario y la escenografía de *Parade* para Diaghilev, en 1917, Picasso chocó, si se le cree a Cocteau, contra los "cubistas abso-
lutos", pues "prostituía" su arte, lo desacreditaba. En ese caso, Picasso
hacía "de Rigadin". No obstante, el éxito de la puesta en escena es
el que importa. El éxito de *Parade* se le atribuye a Cocteau, y el procedimiento
de Picasso es alabado y luego imitado por Braque y Juan Gris —y tantos
otros—, pese a que sin duda también participó una parte de parodia, de
arsa, en este enfoque, según Cocteau.

En 1916, al recitar un poema fonético en el Cabaret Voltaire, en Zurich, Hugo Ball ya había adoptado un "traje llamado 'cubista'", que había diseñado con Jancor.

Mis premas estaban envueltas por una especie de columna de un azul brillante, que las rodeaba hasta las caderas, de manera que en esa parte me parecía a un obelisco. En la parte de arriba llevaba una enorme gorguera recortada en cartón y revestida de papel escarlata por dentro y oro por fuera, todo ello sujeto del cuello ... ¡ A todo eso se agregaba una cofia cilíndrica de chaman, muy alta, con rayas azules y blancas.⁴²

40. Es posible equiparar esta situación con la de los "Artes incoherentes", fumistas", etc., "vanguardias" no legitimadas, pues pertenecen al espacio del Labarot donde los poetas o los pintores "reconocidos" pueden ir (Verlaine, Rimbaud), pero que dejan a sus propios protagonistas en los márgenes (véase Daniel Grojnowski: "Une avant-garde sans avancée: les Arts incohérents, 1882-1889", en *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 40, novembre de 1981 y el episodio Boronali, mistificación de la pintura abstracta (véase D. Grojnowski: "L'âne qui peint avec sa queue Boronali au Salon des Indépendants, 1910" *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 88, junio de 1991).

41. Jean Cocteau: "Picasso", en *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926 (reéd. op. cit., Le Livre de Poche, 1995, pag. 555)

42. Hugo Ball: "Die Flucht aus der Zeit" (1917) (incluido en el catálogo

que permite situarse fuera de la esfera donde podría ser reconocida y valorizada, anuncia el rechazo dadaísta de un "estilo" cubista tal como el cubismo de los cubistas, cubiendo los cuadros de los primitivos, cubiendo las esculturas negras, cubiendo el dinero!"

Modernidad del cinematógrafo

Ya se ha visto cómo, en literatura, Apollinaire se interesa en el filme, tanto en su categoría de folletín como de historia rocambolesca o fantástica (como se ha dicho, desde ese punto de vista los cuentos y sketches droláticos de Cami se asemejan mucho a las parodias de

Giuseppe Lipparini, en *Le Maître du Temps*, por ejemplo. Esa novela de anticipación, cercana a Wells, fue presentada en Francia por Canudo, lo que justifica que nos detengamos en ella un momento.⁴³

En el relato, el profesor Antonio Schwarz presenta a la Academia de Ciencias de Oppendorf un invento de su creación, a. que llama "la orografía del tiempo"

Hasta ahora, el arte de la fotografía se ha aplicado al estudio y la imitación del espacio. Gracias a un instrumento a. que mejoras sucesivas han llevado a una gran perfección, la fotografía rivaliza ahora con la pintura. Podemos fijar sobre una placa y reproducir luego sobre el papel millares y millares de veces los más extraños y fugitivos aspectos del hombre y la naturaleza. En veinte siglos, nuestros descendientes tendrán una imagen exacta de la civilización moderna y de los grandes acontecimientos que la ilustraron. Hemos fotografiado incluso hasta de noche y hemos dirigido a los astros la lente de nuestras cámaras oscuras. [...] ¿Por qué, entonces —continuaba el orador—, si la fotografía permite fijar las apariencias de las cosas en el espa-

go *Peut-être et peut-être*, Musée de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1993, pág. 125.

43. Trad. en *Annales politiques et littéraires. Revue universelle paraissant le dimanche* a partir del n° 1340, 28 de febrero de 1909, págs. 218-220. Presentada por Félicie Roussille (traductora, y Riccioto Canudo (pág. 207).

cio no sería posible fijarlas en el tiempo? ¿Por qué no podemos, junto a las

Al orientar sus aparatos de placas hacia las estrellas, Schwarz descubre que han registrado imágenes superpuestas de figuras del pasado (Roma, la prehistoria). Y así descubre que

todo en el mundo está unido por una relación recíproca. Si levanto la mano,

le corresponde una proyección de ese acto en el espacio. Esta proyección se

siglos, reconstruir el acto que la produjo. En su principio, ese instrumento debe parecerse al ojo humano, le es necesaria la facultad de ver. [...] La cámara oscura era, pues, el instrumento más conveniente; por su intermedio pude llegar a descubrir la siguiente ley, al mismo tiempo científica y metafísica: ninguno de nuestros actos se ha perdido; todos se proyectan sucesivamente

confirmación en el cinematógrafo que, al captar los movimientos sucesivos

ambiente es un verdadero cinematógrafo donde millares de proyecciones sucesivas se entrecruzan y se confunden.

La conservación de todos los actos bajo la forma fotográfica cinematográfica y la posibilidad de reactualizarlos combina la idea de imagen latente (que el proceso fotográfico contiene y a la que a menudo se ha hecho referencia, en especial Bergson y Freud) y la de la imagen (una) Dos dimensiones que hay que relacionar con el fenómeno de la luz

y el retraso de su desplazamiento, descubierto por los astrónomos (las estrellas cuyas emisiones luminosas prosiguen después de su muerte) ese fantasma del doble (que se remonta al teósofo sueco Swedenborg) y del registro vuelve a encontrarse tanto en Cami le Flammarion como en Don Dauder o en Rioy Casares. En *Le Roi lune* (1914), Apollinaire

espectación sobre la imagen virtual en cortos imag

y muchos otros, no faltó la circunstancia de que se tomaran en cuenta

las posibilidades que se pueden inferir de la máquina fotográfica y del cinematográfico, a menudo en combinación con el fonógrafo, el

tanto del contenido narrativo o temático sino del dispositivo evocado, sería necesario analizarlos más de cerca para poner en evidencia sus

que mantienen con una cierta cantidad de categorías antropológicas (el tiempo, el pasado, la muerte, el amor, la resurrección), su pertenencia a parámetros sociales o económicos de la sociedad industrial ("modernismo", ubicuidad, transparencia de la comunicación, circulación generalizada).

Reconocer el cine: paradoja

Se ha visto que, bajo diversas formas, el reconocimiento del cine por parte de los artistas modernos choca con una dificultad que obedece a su exterioridad con respecto al dominio que entienden renovar o transformar, sin por ello salir de él. Esta dificultad aparece muy claramente en Pierre Albert Birot. En *SIC* —que, durante la Primera Guerra Mundial, reúne todas las tendencias avanzadas en arte y en poesía antes de que nuevamente se separen y se conviertan en rivales, en particular el futurismo y el dadaísmo—, se enfrenta con la cuestión de la imagen

Al partir de la diferencia entre el ojo del aparato fotográfico y el del artista, y entre las imágenes de objetos que "proyectan físicamente uno y otro dentro de cuerpo al que surven", establece una diferencia, bastante clásica entre esos cuerpos, uno como "instrumento" y el otro como "ser vivo", que siente y piensa. Las "imágenes transmitidas" difieren, pues, en que una, la imagen simple, es "el objeto que reacciona ante el sujeto" cuando para la otra, compleja, es "el sujeto (quien) reacciona ante el objeto", produciendo una "deformación". "El sujeto resulta más importante que el objeto, es omnipotente para sólo retener del objeto lo que quiere (cubismo, futurismo), incluso para liberarse de él". No existe, pues, arte en una imagen mecánica, a la vez la "creación del sujeto sensible y pensante" es, entre otras, la argumentación de Maupassant en su prefacio a *Pedro y Juan*, donde opone la captación fotográfica y la

visión artística, o la de Jules de Gautier contra el teatro y su "bajeza",⁴⁴ pero es también la distinción entre "realismo visual" y "ecuanismo de concepción", que desarrolla Leger en 1913 en *Montjoie*.⁴⁵

El modelo de creación que P. Albert Birot extrae del cubismo y del futurismo le impide, pues, reconocer cualquier calidad artística en el

go, cuando uno de los inercitadores considera multiplicar los aspectos de una cosa o de una persona a los efectos de producir su conocimiento más completo, no limitado a su apariencia: "Vuestra manera de comprender un retrato no es más que el principio del cinematógrafo. Ahora bien, como hemos visto, de la misma manera que el arte antiguo nunca fue la fotografía, el arte moderno ya no puede ser la cinematografía. Un cuadro no es un filme, porque los estados no son sucesivos, sino

Esta argumentación, en un todo conforme con la hostilidad de Delaunay ante el cine y de los futuristas ante la cronofotografía, y las propuestas de los hermanos Bragaglia y su "fotodinamismo" —lo que no les impide a los adversarios del futurismo acusarlo de "cinematográfico" para descalificarlo en relación con el cubismo—, se expresa en el mismo número, donde Guillaume Apollinaire, al ser entrevistado, anuncia la "dramaturgia total" del cine. Lo que Albert-Birot quiere promover es un "teatro único" que sea "simultaneista", y que se inspire en la evidencia de los manifiestos futuristas, donde también haya "un gran todo simultáneo con todos los contrastes y las diversidades posibles acrobacia, bufonadas, canto, proyecciones cinematográficas." Alio el

44. A propósito de Ibsen, cuyo esfuerzo por "espiritualizar" la escena reconoce, J. de Gautier excluye el teatro del arte, pues no procede a la "transmutación que lo separa [al arte] del mundo real". El hecho de que el teatro "tome de la naturaleza todos sus medios" lo acerca a lo que sería "en pintura el *trompe l'oeil*, la más grosera policromía, las figuras de cera, los cuadros vivos; todo lo que condena o relega fuera del arte al gusto unánime de todas las escuelas" (*Le Revue blanche* de 15 de marzo de 1898, págs. 415-439).

45. Fernand Leger: "Les origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative" en *Montjoie*, mayo-junio de 1913 (incluido en P. Leger *Fonction de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965, reed. Gallimard, "Folio", 1997, pág. 8).

cine tiene su lugar —como lo tiene en los *music-halls*, mezclado con otros espectáculos—, pero no es el agrupador o el lugar de reconquista de las diversas artes. No se trata de la simultaneidad que agita a menudo a esta, desde 1914. János Apollinaire comienza con Bazun acerca de la paternidad de la palabra y de la cosa, se debe señalar su importancia pues, como se ha visto, la posición de los Delaunay sobre el cine permanecerá recuada en esta oposición de lo simultáneo y lo sucesivo. Por ahora, resulta importante poner de manifiesto que algunos números después, en 1918, Albert Biror publica una primera "Note sur le cinéma", debida a Philippe Soupault, que consagra el ingreso de este a su revista. Al hacerlo, introduce un tema llamado a ser retomado a menudo, el de la *alienación* del cine, su desvío y la necesidad de liberarlo de él. Apollinaire retoma esta idea secundariamente en "L'Esprit nouveau et les poètes", precomizando que los poetas "tratan(n) de imponer a la gente y a las cosas las mismas relaciones y relaciones que imponen a las cosas las mismas relaciones de los fabricantes de filmes".⁴⁷ Manakovski o Vertov recurrirán a la misma argumentación.

Pathé le proporcionó una vez a algún curioso un cinematógrafo inventado por los hermanos Lumière.

Los que a partir de entonces se ocuparon de este extraordinario invento se equivocaron groseramente; hicieron del cine el espejo incoloro y el eco mudo del teatro. Nadie aún ha hecho cesar ese malentendido. []

Su poder es formidable, puesto que da por tierra con todas las leyes naturales: ignora el espacio, el tiempo, cambia por completo la gravedad, la balística, la biología, etc. Su ojo es más paciente, más penetrante, más preciso. Le corresponde entonces al creador: al poeta, utilizar este poder y esta riqueza hasta ahora descuidados, pues un nuevo servidor está a disposición de su imaginación.⁴⁸

Diez años después, el Congreso de la Sarraz, en Suiza, adoptará esta misma terminología en parte, una en el pequeño programa que se realizó por las conferencias que según se consideraba resumían las ideas del congreso.

Este reconocimiento del cine, "ojo mecánico" que, en una primera instancia, había sido rechazado, va de la mano con el discurso sobre la

47 G. Apollinaire: "L'Esprit nouveau et les poètes" *op. cit.*

48 SiC, n° 25, enero de 1918.

maquina, que pasa a suplantarse al del "sujeto creador" de poco antes.

Una obra de arte —se puede leer— debe estar compuesta como una maquina de precisión,⁴⁹ "el artista construirá una obra como un arquitecto hace una casa, con piedras, hierros, maderas..."⁵⁰ Los campos excales de la mecánica, de la precisión, de la construcción, desplazan al sujeto creador, sus sentidos y su imaginación, en beneficio de efectos de otro orden, efectos de materias, de objetos, efectos de realidad que fracturan el universo del arte. Esas cuestiones nervan la problemática del arte durante toda la década y el cine no desempeña allí un papel menor.

Mientras Philippe Soupault publica un "Poema cinematográfico" ("Indifférence") que recurre al sueño y los "trucos",⁵¹ Pierre Reverdy, después de evocar indirectamente el dispositivo del espectáculo óptico en varios de sus poemas de *La Lucarne ovale* (1916) (agujero por donde mirar, luz, imágenes temblorosas, mudez, inmovilidad, etc.), afianza claramente esta novedad del cine, sin nombrarlo:

La sorpresa que un arte nuevo aportó de pronto a aquellos que ya no prevían otra cosa, y a aquellos que nunca habían podido caminar sin mirar hacia atrás, suscitó siempre movimientos de simpatía y antipatía muy violentos. []

En efecto, no se podría acusar contra esta superficie plana donde ciertos parásitos encuentran, sin embargo, suficientes asperezas donde abrigarse la incompreensión. []

Una obra de arte no puede conformarse con ser una representación: debe ser una presentación. A un niño que acaba de nacer se lo presenta: no representa nada [...].⁵²

La blanca inquietud de nuestra tela.

En la revista de Picabia, 391, Gabrielle Buffet publica en 1917 una carta firmada "Cinématix" que expresa la posición de los artistas.

49. SiC, n° 8-9-10, 1916, pág. XXVI.

50. P.-A. Biror: "Dialogue numérique", en SiC, n° 11, noviembre de 1916.

51. SiC, n° 15, enero de 1918. El poema, fechado en diciembre de 1917, será incluido en *Le Film* del 18 de febrero de 1918, con un comentario que habla de "futurismo" y anuncia que "se crearán escuelas y que alguna vez tendremos nuestros filmes cúbicos" (págs. 18-19).

52. P. Reverdy: "Certains avantages d'être seul", en SiC, n° 32, octubre de 1918.

tas de vanguardia con respecto al cine, el reconocimiento de su lugar: "El cine -escribe- se ha convertido en un elemento esencial de la vida

sión directa, expresión del "estado psíquico más genuino de un pueblo -su propio genio-, sus instintos profundos", más allá de las intrigas

cine norteamericano como "el único de que se puede decir que sea una creación", donde ese "genio" nacional norteamericano puede "darse un libre curso" "gracias a la ampliación de los medios mecánicos"

Las características del cine resaltadas son: su capacidad para acoger "los mas dispares elementos de la vida moderna", su carácter "activo", la "sucesión de hechos de significado directo (puñetazos, besos, caídas, persecuciones)", la sucesión que "se inscribe en la memoria bajo una forma vibrante" y la "marcha simultánea de todos los personajes" que trascienden las complicaciones de la intriga.⁵³ Pero, bajo la influencia nefasta de Europa (sobre todo de Italia), el cine norteamericano corre el peligro de "decadencia e impureza".⁵⁴

"¡Oh pureza, pureza!" Precisamente, bajo esta invocación que le hace eco a las últimas palabras de Gabriela Buffet, Aragon concluye su artículo sobre el cine que publica al año siguiente. Este reconocimiento y esta inquietud, expresadas por los poetas y los pintores, como se ha visto, se encontrarán poderosamente relevadas y desplazadas por la consigna que lanza: "Es indispensable que el cine ocupe un lugar en las preocupaciones de las vanguardias artísticas".⁵⁵

En los dos textos que entrega en 1918 a la revista que dirige entonces Deluc, "Du Decor" y "Du Sujet", Aragon adopta una posición que pertenece, por una parte, a la hipótesis "anexionista" y de "reapropiación", ya como había sido enunciada ya por Albert-Birot, y, por otra

53. Asimismo se encontrará en la pluma de Corneau, todavía en medio de una evocación ambigua de la modernidad (electricidad, velocidad) y del "espíritu moderno", la alusión al cine entre otras manifestaciones del siglo de jurisdicción de la "poesía": "iluminaciones sensoriales, naufragio del *Titanic*, la Luna vista con un telescopio, tióvivo a vapor de la place du Trône, "galope de un caballo envenenado por el cinematógrafo o, al contrario, la colisión acelerada de una rosa" ("Le Secret professionnel" (1922), en *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926).

54. G. Buffet: "Cinématographe", en 391, n° 3, febrero de 1917, pág. 4.

55. Aragon: "Du Decor", en *Le Film*, n° 131, 16 de septiembre de 1918.

parte, a un reconocimiento de otro tipo, al igual que Reverdy, el de una novedad del cine *tal cual es*, incluso aunque esta "belleza moderna" no sea accesible en el sino por estallidos.

Esta posición difiere de la de Albert-Birot cuando, en 1919, éste produce un segundo texto sobre el cine -"Du Cinéma"- y habla otra vez de una "novedad de expresión nueva que no se ha realizado", rechazando el ejemplo de Chaplin, al que Aragon le dedicó dos poemas, y a los que muchos celebran, desde Cendrars hasta Léger o Ivan Goll.

Birot dice que Chaplin:

mezclado a la pantalla las bufonadas del circo; ahora bien, la bufonada es y un arte de la vista, como el cine, pero esto no es aún realizar las

por eso digo que el cine arte no existe aún; con la pintura se pueden pintar

han pintado cuadros; en el caso del cine, pienso que estamos en las persia a lo sumo en el simul madera. [...]

El cine es un

La propuesta de Albert-Birot se sitúa en un marco que ya ha trazado para su teatro único, donde se utilizan "proyecciones coloreadas" como Louise Lara y Édouard Autant lo harán en su teatro "Art et Action" (con la ayuda de André Girard y Man Ray),⁵⁷ se basa en la expresividad del color y de la luz puros, y se vincula a la cine-pintura futurista, a los proyectos de Leopold Survage y al filme abstracto que se ha recordado antes.

Si bien Aragon apela a la pureza y la virginidad de "la pantalla desprovista de proyecciones, iluminada solamente por la luz del proyector", y lanza un grito malameano -"la blanca inquietud de nuestra si bien apela a la provocación del público, "¡lo hermoso de un

56. P. A. Birot: "Du Cinéma", SIC, n° 49-50, octubre de 1919, pág. 88.

57. Véase la reseña de esos espectáculos -de los que, por otra parte, no hablo en absoluto- en Michel Corvin: *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le Laboratoire Art et Action*, Lausana, La Cité de l'Âge d'Homme (s. l.). Entre esos espectáculos de luz también se encuentra la proyección de *Fait divers*, de

El mundo resiste sobre la tela: no hemos terminado de emocionarnos por ello [...] hemos inventado el cine.⁶¹

Si amamos tanto el cine es con la esperanza de recomenzar en él la vida [...] A juicio de una generación, el cinematógrafo seguirá siendo la mejor hipótesis para la explicación del mundo.⁶²

En el diálogo de *Anicet ou le panorama*, donde entra a escena con Breton, Aragon expresa varias manifestaciones que definen esta actitud:

"Se exactamente lo que vienes a pedirle al cine. Buscas en él los elementos de ese lirismo al azar, el espectáculo de una acción intensa que tiene la ilusión de realizar."

Y pone en boca del denominado Baptiste Apollinaire esta advertencia acerca del futuro del filme: "El día en que gente de buena voluntad introduzca en él los medios artísticos, desaparecerán los escasos atractivos que tiene para nosotros".⁶³

Este posicionamiento se explica en relación con la reacción de enojo-bloc mientras que se promueve hacia el cine desde el *Film d'Art*, y luego por recurrir a los grandes temas históricos y religiosos. Veamos cómo el correspondiente, en Roma de *Temps* expresa, en 1916, ese pasaje al reconocimiento del cine:

Se quiera o no, el cine es una de las potencias mundiales. Puede entretener a las muchedumbres o instruirlos y elevarlos.

¿Qué hacer en presencia de semejante fuerza de difusión? ¿Qué debe hacer sobre todo el filósofo, el pensador y aquel que cree en la misión superior de poeta?

61 Aragon: "Delluc. Cinéma & Cie", en *Littérature*, n° 4, año de 1919, pag. 15.

62 Aragon: "Photogénie de L. Delluc", *ibid.*, n° 14, septiembre-octubre de 1920, pag. 37.

63 Aragon: *Anicet ou le panorama*, Paris, Gallimard, 1921 (reed. 1951, pag. 93). Cf. esas palabras de Jacques Vache a Breton, incluidas en un número de *Littérature*. "Nous n'aimons ni l'ART ni les artistes (à bas Apollinaire)" (n° 6, agosto de 1919, págs. 12-13. Apollinaire hace arte demasiado a sabiendas, cementando el romanticismo con el cable telefónico, sin remontarse a las duras cosas).

No es que no entienda, e incluso disculpe, el horror inicial de los poetas y de los espíritus de elite ante el cine. Experimenté esa sensación, como todos. Esas bufonadas, esos patateos, esas banalidades de melodrama, esas bajezas de la piche y del hampa, todo eso me exasperaba hasta el sufrimiento y veía en ello uno de los elementos de decadencia intelectual y de envejecimiento moral.

Pero un día, ante un filme más particularmente estúpido aún, comprendí, sentí, que no bastaba con protestar o enojarse. Quise, entonces, conocer y profundizar en los secretos del cine. [...]]

Resulta, pues, muy evidente que en un espectáculo del género de *Christus*,⁶⁴ donde se impone el respeto a la verdad inmutable, toda disposición escénica, toda abreviación dramática sería un error, incluso un sacrilegio. El hecho es, pues, que el arte del cine resulta muy vasto y, de alguna manera, sin límites. (Pero lo que importa por encima de todo es que sea noble y de un elevado acento, y que nos libere a partir de ahora de todos los robos mundanos, de todos los niños perdidos y encontrados, de todas las bajezas del *café-concert* y de todas las banalidades del viejo Ambiguo).⁶⁵

Este posicionamiento explica igualmente el rechazo, incluso el disgusto con respecto a los cineastas franceses o alemanes con ambiciones artísticas (los L'Herbier, Gance, Dalc, Epstein, Wiene, Grune...).

El lugar de "cineastas surrealistas" ocupado tardíamente por Buñuel y Dalí debe, ante todo, ser vinculado a las convicciones doctrinales del movimiento: rechazo de la ficción, de la novela, de los efectos artísticos, voluntad, en suma, de superar al arte por el lado de una verdad documental (el documento podía ser de naturaleza psíquica).⁶⁶ La

64 La *Foto de Caligula* y *Christus* se dan como ejemplo. Este último, una producción Cinès, "poema monográfico de la poetisa Fausta Sa vadari, fue puesto en escena con un tacto, una piedad y una maestría artística que conviene referir a la ferviente erudición del Señor conde Giulio Antamoro" se lee en *Le Film*. Resultó que una "verdadera expedición arqueológica a los sitios sagrados de Palestrina [...] hacía revivir algunas de las más hermosas telas del arte pictórico, tales como *La Anunciación*, de G. de Fiesole, *de Fra Angelico*, *La Cena*, de Donatello, *La Piedad*, de Michelangelo. Los intérpretes no actúan: ofrecen [...]" n° 41, del 23 de diciembre de 1916, pag. 12).

65 Jean Carrère: "La nouvelle idole", en *Le Temps* del 4 de noviembre de 1916.

66 La presentación que hace Vigo de *Un chien andalou* resulta explícita al respecto. Véase también Cocteau, en *Le sang d'un poète* (*La sangre de un poeta* para elegir los rostros, las formas, los gestos, los aires, los actos,

sobrepuesta en ese dominio preciso llevará a discrepancias en el seno del movimiento o en sus relaciones con otros grupos: conflicto con los miembros del LEF soviético sobre la *factografía*, exclusión de Baraitte y Leiris para crear, con Carl Einstein, la revista *Documents* sobre la base del rechazo de arte.

En un registro menos radical, la contradicción entre ficción y documento se desarrollará en el propio seno del campo cinematográfico, donde un Cavalcanti, un Epstein, autores de obras sofisticadas, incluso rebuscadas (*En Rade*, 1927, *La Glace à trois faces* (1927) (*El espejo de tus caras*), daran la espalda a la puesta en escena para dedicarse al documental o la confrontación con lo real.

En verdad, la cuestión del "documento" o del "hecho" volveremos sobre esto más adelante— obsesiona al cine desde su origen. Colette luego de Rémy de Gourmont, había valorizado los documentales (en particular *L'Expédition Scott*), y la parte documental de cualquier filme siempre ha impresionado a los espectadores hasta el punto de que se llamaba "atracciones" a los agregados de imágenes de actualidad mostrados en una secuencia puesta en escena o las pausas y otras escenas no armadas.⁶⁹

los lugares que le plazcan, compone con ellos un documental realista de acontecimientos reales" (en *Romans. Poésies, Œuvres diverses*, op. cit. pág. 1279).

67 Véase, Louis Delluc: *Écrits cinématographiques*. Cinéma et Cie, Paris, Cinéma-Club français, 1986, págs. 163, 172, 181.

CAPÍTULO 3

Un cine de vanguardia

EL PAPEL DE LAS VANGUARDIAS

¿Qué cine procede de ese posicionamiento vanguardista con respecto al medio? Más allá de la intervención de artistas y poetas en el cine comercial, como escenógrafos, guionistas, etc., es posible distinguir otros aspectos.

El cine de espectador. Gabriele Buffer recordaba en 1991 la acción de ir al cine: "la sala, el encargado de producir los efectos sonoros, la orquesta rudimentaria, el ritmo continuo del *ragtime*, un "ambiente generalmente adormecedor, donde el espíritu se libera más fácilmente de las impresiones externas y se adapta más íntegramente a la pantalla amnésica, fuente de su placer".¹ Más radical, Breton, al perpetuar la práctica del azar objetivo que había inaugurado con Vaché, preconiza entrar a las salas y salir de ellas apenas una imagen, una palabra, un gesto surja en la pantalla, sin consideración al andamiaje narrativo o la dramaturgia.² Desnos preconiza, y pone en práctica, dormirse en las salas. A algunos filmes, como los folletines de Feuillade, son rescatados (la opción se remonta a Apollinaire y a sus *Sourdes de Paris*). Benjamin Peret, crítico de cine de *L'Humanité*, defiende cualquier filme que contenga elementos que lo atraigan, se aplica a retranscribir las repercusiones narrativas de los filmes corrientes por su carácter de sorpresa, por su violencia, y rechaza los gestos artísticos a la René Clair (después de

1. G. Buffer "Cinematographe", op. cit.

2. Véase "Comme dans un bois", en *La Clef des champs*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, pág. 29, y sigs.

Entr'acte, (1924, (*Entreacto*). Georges Baraillé evoca "la alucinante y sórdida perversidad" de los "cuerpos rápidos de algunas jóvenes norteamericanas",³ Michel Leiris acoge favorablemente las *talkies*:

por fin podemos, pues, entregarnos en cuerpo y alma a escenas de una sensualidad ardiente, lapizadas a la deriva sobre las baías de las voces, cuando todo se derrumba en torno a nosotros, excepto el movimiento conmovedor de unos labios o de una garganta, el estremecimiento de la punta de los dedos o la palabra oracular surgida de la boca de una mujer enamorada, con el acento desgarrador de las montañas, del mar, de los bares mal iluminados y de las rejas de las cárceles a medianoche | 1.⁴

El automatismo, la mecánica, la impresión pasiva de la placa o de la película que rechazaba — como recordamos — Albert Burot se convierten en el modelo de la receptividad que cultiva y preconiza Breton. "No tenemos talento — nosotros — que en nuestras obras nos hemos hecho lo sordos receptáculos de tantos ecos, los modestos aparatos de registro que no se hipnotizan con el dibujo que trazan".⁵

A través de esta valorización del encuentro fortuito, del azar objetivo, de la fractura, ese modelo de espectador — no sin relación con el del baudelairiano *flâneur* ocioso y urbano que habían reactualizado *Le Paysan de Paris* y *Nadja* — rechaza el estatus de artista, de creador, y reconoce un estado de pasividad o de receptividad que hace del poeta — aparato registrador, un receptáculo, una placa sensible. "Colocaos en el estado más pasivo o receptivo que podáis."⁶ El espectador que se apropia del filme de esta manera adopta una pasividad que no es inactiva, se hace máquina cinematográfica, inrda sensible ante el azar y el hombre-máquina al modo de Serafino Gubbio de Pirandello.

En momentos en que se enuncian esta doctrina y esta práctica, ¿imaginable qué suerte puede estarle reservada a los postulantes a lo nuevo, como Gance? En momentos en

que Pierre Naville y Benjamin Péret quieren que *La Révolution surréaliste* se parezca a *La Nature* (diseño cumplido por *Documents*), es imaginable qué suerte puede estarle reservada a las sofisticaciones esteticistas de un

ne de guiones "no destinados a ser filmados", según la

trastes, de saltos, de collage. Después de *La Bréhatine*, de Apollinaire, *Donogoo-Tonka*, de Jules Romains, *J'ai tué*, de Cendrars, *La Chaplinade*, de Ivan Gol, los primeros textos de Soupault, Reverdy, Aragon, Tzara, Desnos, Péret en *Nord-Sud*, SIC, etc., recurren literalmente a los procedimientos del cine en su escritura — en narraste de dimensión, rapidez, etc., creando un "género" literario nuevo que se desarrolla durante toda la década, hasta los equívocos de los intentos de realización (*La coquille et le clergyman*, 1926). Esos procedimientos de escritura tienen algo que ver con ciertos intentos de escritura "cinematográfica" del guion — donde la lengua anticipa el efecto — en perseguido en la realización. Es, en particular, el caso de Delluc en Francia, de Carl Mayer en Alemania y de Rjchevsky en la Unión Soviética. Este último enfoque contrasta fuertemente con otros tipos de *literatización* del cine, tales como los "filmes contados" que, a la inversa, acomodan la novedad de cine auncándola en una perspectiva de vulgarización. De esta manera, resulta paradójico ver a Canudo escribir la "novela" de *La Roue* (1921) (*La rueda*), de Abt. Gance, que, en sí mismo, procedía en parte de una adaptación de *Rail*, de Pierre Hamp). Pero los guiones emocionales o con imágenes no se orientan a poner en crisis o despreciar el cine mediante la exacerbación de sus procedimientos, en un pasaje "al límite", como los guiones "no destinados a ser filmados" de los poetas de vanguardia o como las propuestas del *Manifiesto de la cinematografía futurista*, que pertenecen por excelencia a espacio modernista.

3 Un cine de experimentación material, un cine destructor del cine como institución tanto social como simbólica, que comienza por la fabricación de filmes no concordantes con el modelo habitual de esas

3. Georges Baraillé "Figure humaine", en *Documents*, n° 4, septiembre 1929 (reed J. M. Place, 991 pág. 200).

4. M. Leiris: "Talkie", *Documents*, *ibid.*, n° 5, octubre de 1929, pág. 278.

5. A. Breton: *Manifeste* (citado por M. Nadeau: *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1946, 2ª edición, pág. 85, trad. cast.: *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972).

6. *Ibid.*, pág. 86.

7. B. Fondane: *Écrits pour le cinéma*, Paris, Pléiade, 1984.

producciones, no estaban destinados a salas de proyección, no tenían unidad de conjunto, se caracterizaban por estados provisionales, evolu-

Man Ray, Fernand Léger, Duchamp, Picabia, Dada desempeñan un papel de punta de lanza en Francia, Eggeling, Richter, Moholy-Nagy hacen lo propio en Alemania. Catalogar sus filmes como "filmes de pintores", como a menudo fue el caso, es engañoso; equivale a privarlos de su impacto en el cine y privar a este último de la capacidad de cuestionamiento con la que se comprometen.

Tres filmes condensan, concentran, la empresa de la vanguardia en el cine: *Le Retour à la raison* (1923), de Man Ray, *Entrée* (1924), de René Clair y *Le Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger. Los tres exceden la categoría de "filme" en todos los niveles: no son concebidos ni proyectados en los marcos institucionales de cine (sala, ticket, sesión, etc.), no respetan el objeto-filme (película sometida a procedimientos reglamentados de exposición y de copias, de ensamblado, etc.) ni la institución de la representación en el cine (impresión de realidad, efecto de movimiento) ni sus modalidades textuales (fragmentación subsumida en la unidad-continuidad del conjunto), no son fijos en cuanto a su duración, formato, velocidad ni montaje. Todos esos parámetros asumen al revés la definición de cine que los adeptos y los zetotes del cine como "arte" aceptan y perpetúan, son, en parte, rasgos del cine "de los primeros tiempos" vinculados a la dimensión de "atracción" si se quiere,⁸ pero más aún a la dimensión "ora" del cine.⁹

En 1912, en *L'Echo du cinéma*, con el título "L'Attraction" se lee:

El cinematógrafo ha sido considerado durante mucho tiempo como una "atracción". Era uno de los números en el programa de los *café concert* y en los *music-hall*, en el mismo nivel que un cantor o un acróbata. Entonces no se podía suponer que alguna vez fuera un espectáculo completo, capaz de divertir, emocionar e instruir a un público que viniera exclusivamente por

⁸ Tom Gunn y André Gaudreault han apoyado su análisis del cine de los "primeros tiempos" en la oposición entre "atracción" y "narración".

⁹ En el marco de sus investigaciones sobre el presentador en el cine mudo, Germain Lacasse fue llevado a recuperar toda la fuerza de la oposición oral-escrito, con todas las implicaciones que tiene desde el lado de la movilidad, de la variabilidad del texto y del de la relación con el espectador (véase G. Lacasse: *Le Bonimenteur des vases animés*, Paris-Montreal: Klincksieck Note-Bene, 1999).

él. Era un error; algunos años han bastado para demostrarlo. Las primeras salas consagradas al cine ofrecían representaciones muy cortas, y en una velada el programa era agotado varias veces. Hoy ya no es así: los espectáculos cinematográficos tienen por lo general la duración de una velada, y el público no se cansa en ella. El cine ya no es una atracción, sino un espectáculo bien determinado.¹⁰

Los filmes de vanguardia "resisten" esta evolución "de clase", perpetúan la impureza del espectáculo, su carácter aleatorio, heterogéneo. Los pasajes entre esos filmes "primitivos" y los filmes o *performances* de la vanguardia son un indicador de ese vínculo que tiene un doble sentido: por una parte, mantienen esta dimensión popular y no jerárquica del filme (de la que Desnos habla a menudo en sus críticas, depurando hacia lo serio), por otra parte, reterran el vínculo asumido y constitutivo del cine de vanguardia y de la cultura de

Puede parecer paradójico ver tal perpetuación en los filmes que a

poemas cinematográficos de Soupault o los textos de Aragon, Desnos, etc., hasta tal guión de Pèrer, se ha visto que sus recursos se situaban del lado del cine considerado como efecto óptico, como captación del movimiento mecánico y humano, y como aceleración de éste hasta la destrucción general del mundo figurado. En su breve argumento "Allo-déjeuner sur l'herbe!", Benjamin Pèrer retoma, llevándola hasta extremos, la lógica de los cómicos de la década de 1910: una familia va a amorzar al campo un domingo de mañana y ocurre una sucesión de accidentes y reacciones (el niño apiastado como si fuera una tortita por un automóvil, el padre que lo infla con un inflador de bicicleta, una gresca con un hortelano y la demolición del escaparate, un tranvía durante, un almuerzo agitado y una expedición de pesca que termina con una explosión de dinamita que arroja por los aires a los gendarmes y a un propietario funoso...).¹¹ Cuando Soupault evoca un reloj cuyas manecillas giran a toda velocidad, un personaje que salta de un tejado a otro, cuando enfrenta dimensiones incompatibles entre sí, bruscos cambios

¹⁰ E. L. Fouquet "L'Attraction", en *L'Echo du cinéma*, n° 11, 26 de junio de 1912, pág. 1.

¹¹ Texto inédito hasta su publicación en las *Œuvres complètes* de Benjamin Pèrer, tomo 6, Paris, José Corti, 1992, págs. 267-269.

de lugar, retoma toda una serie de procedimientos del cine de fantasía, de lo cómico. Así sucedía en *Quésime horloger* (1912), que ponía en escena una aceleración del tiempo por el desperfecto de un reloj central y cuya vida se veía vertiginosamente precipitada (desde el nacimiento hasta la muerte en algunos segundos, como el crecimiento de las plantas

con las facultades técnicas de aparato, en vez de hacer de él el instrumento de una representación. En la misma época que Dadá, Feuillade, avergonzado—recordémoslo—de toda la *intelligentsia* cinematográfica (Delluc, Canudo...), en un filme tardío de 1924 (fallece en 1923), *La Cossetine*, orquesta en un pueblo, al “sonido” de una java que funde un gramófono, una coreografía an mal (vacas, caballos, gallinas y gansos), recurriendo solamente a la detención de la imagen, el retroceso, la aceleración.

Por otra parte, las pasarelas entre ambos dominios no carecen de comunicación. Marcel Levesque, el Cocante de *Vampires* (1915) (*Vampiros*), de Feuillade, amigo de Antoine, de Tristan Bernard, de Paul Ivoi y de Cendrars, convertido después de la guerra en un cómico a quien se consideraba opuesto al propio Chariot, no interpreta, en 1924, un “Ciné-sketch” de Picabia en el Théâtre des Champs-Élysées, mientras que su hijo, Jacques-Henri, escribe en la revista *Orbes*, del mismo Picabia, con Cendrars, Reverdy, Soupault, de Massot, Tzara, Van Heeckeren, Panassé, Neveux y Aurenche.¹²

La vuelta a la razón: la fragmentación del filme

El filme de Man Ray, “armado” rápidamente a último momento—la velada del “Cœur à barbe”, de Dadá, que organiza Tzara en París en el Théâtre Michel, el 6 de julio de 1923, se encuentra en el centro de un violento enfrentamiento entre el público y los organizadores del espectáculo, y entre grupos rivales de vanguardia; André Breton y sus amigos desencadenan una gresca que prosigue en la calle.¹³ Más a la

12. Véase su necrológica en *La Revue de Paris*, n° 5, mayo de 1962, págs. 148-149 (a cargo de Michel Fernn). Gaston Modot es asimismo un actor que pasa del cine popular al cine de vanguardia, comienza como acróbata, actúa para Buñuel, realiza un cortometraje, *La Torture par l'espérance*.

13. La velada es descrita en todas las obras consagradas a Dadá. En sus

de esta dimensión social inmediata, procede a una dislocación del cine bajo todos sus aspectos. Por una parte, Man Ray promueve el fragmento, la serie de fragmentos, que se niegan a la unidad de un todo (sea cual fuere su principio de unidad: relato, tema, forma). Lo explica en un texto publicado en *Close Up*, en 1927: “Así como se puede apreciar mucho mejor la belleza abstracta de una obra clásica en un fragmento que en su globalidad, ese filme intenta revelar los elementos esenciales del cine contemporáneo”¹⁴ Por otra parte, el soporte, la luz, los propios componentes del fenómeno cinematográfico son cuestionados (no hay tomas sino impresiones directas sobre la película en negativo, “rayograma”—, no hay división fotogramática, sino una transgresión de intervalos, invisibles para la proyección, falta de respeto por la naturaleza química del soporte). El movimiento no está filmado, sino construido. De beradamente, los parámetros convencionales de la representación (el espacio y de los objetos están invertidos (arriba/abajo, nitidez del campo, proporcionalidad, ortogonalidad de la vista, prisma multiplicador y que repite la misma toma en una sola imagen), así como los del tiempo (repetición), los principios de enlaces y aceptabilidad de los elementos negados entre sí (heterogeneidad de las imágenes sucesivas).

En *L'Étoile de mer* (1928), sobre un guión-poema de Desnos, Man Ray se empeña en una deconstrucción de la representación filmica: rechazo de la claridad del rigor en la fotografía, ensamblado de los fragmentos filmados según una lógica asociativa y no narrativa, explicativa o incluso metafórica. Se prevé el empleo de fragmentos musicales, según los procedimientos del *collage*: la canción *Plaisir d'amour*, *El Danubio azul*, *La Carmagnole*, *O Sole Mio*, un aria de Bach. Buñuel procederá de la misma manera en el acompañamiento tonoro *Un Chien andalou* (1928) (*Un perro andaluz*), alternando un tango con pasajes de “Tristan e Isolda”. Que se recurriera a la canción y los temas populares, a los cuales Desnos era no sólo aficionado, sino a los que dedicó muchas de sus crónicas periodísticas, es una buena demostración de que para esta vanguardia no se trataba de rechazar la cultura de masas, a la que pertene-

memorias, Man Ray recuerda la improvisada fabricación de su filme y las circunstancias de su proyección: *Autoportrait* (París, Laffont, 1964, págs. reed. París, Babel, 1998).

14. Man Ray, “Emak Bokia”, en *Close Up*, vol. 1, n° 1, págs. 38-40, pag. 40.

ce el cine, sino, al contrario, de referirse a ella retomándola. Al cultivar el absurdo, la canción de *music-hall*, con lo cómico y lo picaresco al servicio de los desenfrenados juegos de lenguaje, mantiene, por otra parte, más de un vínculo con la poesía contestataria. Pensemos en la obra, hoy eclipsada por cantores cuya carrera no tuvo interrupción alguna (como Maurice Chevalier o Charles Trenet), de un Georges, cuya inventiva verbal asombraba tanto a Léger como a Desnos.

El Ballet mecánico: deconstrucción

Léger encuentra en el cine —con la experiencia que de él hace brevemente durante el rodaje de *La Roue* y, sobre todo, con las proyecciones de fragmentos elegidos de filmes de Canudo en CASA— la promoción de objeto y del fragmento. Se explicó al respecto. Veía en él una "mentalidad nueva": proyectores escudriñan e iluminan los más alejados rincones, se puede ver a través de los cuerpos.

Se advierte que esos detalles, esos fragmentos, si se los aísla, tienen una vida total y particular. Hace algunos años sólo se consideraba una cara, un cuerpo; de ahora en adelante interesa y se examina el ojo de esta cara. Piernas femeninas, pies femeninos, la punta del calzado de una mujer, su brazo, su dedo, la punta de su dedo; la uña, el reflejo de la uña, todo es "valorizado". Eso funciona como un reloj, como un revólver.¹⁵

La uña de la que habla Léger más de una vez, fragmento de la mano, del dedo, que es al mismo tiempo espejo, vuelve a encontrarse en *Bataille* ("el dedo gordo del pie") o en un texto de *Leiris*¹⁶ evidentemente afectado por otras connotaciones. Léger dice haber proyectado la imagen de "gran plano detalle de una uña; luego le revelaba al público que ese objeto desmesurado era la uña de determinada dama, lo que provocaba el horror del público."¹⁷

Por otra parte, en ese filme experimenta algo que no se puede repre-

entar en pintura, la resistencia del espectador a la repetición, la fragmentación, la amplificación. Quiere "asombrar", "inquietar", "exasperar" al espectador, calculando la cantidad de repeticiones que puede soportar y verificando las reacciones de los obreros, de la gente del barrio, estudiando "en ellos el efecto producido".¹⁸ En el caso de la lavandera que sube incansablemente las escaleras de Montmartre en su filme, como un motivo de zootropo, dice "insistir" "hasta que el ojo y el espíritu del espectador 'ya no den más'. Agotamos su valor de espectáculo hasta el momento en que se vuelve insoportable".¹⁹

El título del filme se refiere a la gestualidad de los *clowns* excéntricos del *music-hall* (uno de los vínculos con Chaplin y quizás haya sido tomado de los man flestos de Manner). De todos modos, en 1921 hubo un "ballet mecánico" presentado por los futuristas italianos y luego se filmó *Un homme mécanique*; en 1922, Paladini y Panaggi ponen en escena en Roma un *Ballet mécanique futuriste*. Pero Léger retoma y parodia a la vez esta referencia, jugando con la homonimia en francés "ballet/batail" [ballet/escoba], y a existencia del prototipo de la "escoba mecánica", que las aspiradoras de hoy han relegado al olvido (un *collage* contemporáneo de pintor explicita bien ese retruécano).²⁰

El *Ballet mécanique* (1924) se encuentra ciertamente, junto con los primeros de Man Ray, entre los filmes más radicales de deconstrucción del cine. En él se encuentra en acción una sistematicidad desde las primeras imágenes, que interrogan los componentes del filme (comenzando por la perspectiva del espacio desbaratado por la esfera que refleja un espacio curvo,²¹ a la que se invierte con la imagen de la mujer en el columpio; efecto-movimiento, el encuadre, el montaje.

Los vínculos de ese filme con una serie de motivos dada y los antes

18. F. Léger, "Autour du ballet mécanique" en *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, pag. 138.

19. *L'Esprit nouveau*, n° 28, 1925.

20. "L'humour dans l'art", 1925 (reproducido en G. Viatte [dir.], *op. cit.*, pág. 143). Ese *collage* es una carga contra ciertos artistas "demasiado humanos" ("Vamick en el Grand-Guignol", "M. Dunoyer de Segonzac campeón francés de los pesos semipesados", "Chagall, hombre serpiente") y también contra la seriedad del "hombre mecánico", Léger se representa a sí mismo con personajes hechos con partes mecánicas, grifería, bucles y tornillos con esta leyenda: "El cine, la escoba mecánica."

21. Cf., *L'Américain*, de Picabia, 1917.

15. *Cercle et Carré*, n° 1, 15 de marzo de 1930 (s/p).

16. *Documents*, n° 4, septiembre 19, pág. 221 artículo "Civilisation".

17. La uña vuelve en varias ocasiones en los dichos de Léger, tal como lo ha revelado Christian Derouet en "Léger et le cinéma", en Germain Viatte (dir.) *Peinture, cinéma peinture*, pág. 142. Habrán formado parte de los *rushes* no realizados.

que cubistas (a menudo se lo vincula con el movimiento cubista, lo que no tiene sentido) resultan patentes: los maniqués en la vitrina de tienda habían interesado mucho a Duchamp y Picabia, en particular los maniqués femeninos pedaando en bicicleta, ejemplos en sí de la máquina erótica sortaria, en Léger el episodio del maniquí con un reloj a modo de sexo o de principio motor, que se encuentra por completo en la línea de las especulaciones de Picabia sobre el autómatas, la mujer y el amor.

Incluso es probable que esos crecimientos *a posteriori* tuvieran el sentido de irritar a los antiguos dadaístas que nunca fueron muy elogiados de ese filme (en particular, Man Ray, que lo juzga superficial). Mientras que, por su parte, Léger expresaba su admiración por *Entreacte* (véase Anexo: "¡Viva Relâche!")

Entreacte (Entreacte)

El filme que realiza René Clair para los *Ballats* suecos sobre una obra de Picabia es un "clásico" de la vanguardia, cuyas características — desea tomarlas en cuenta — demuestran el más cierto de los estatus de esta noción en medio del campo cinematográfico. En efecto, si bien *Entreacte* es claramente un filme, es decir, un cierto metraje de película impresa, en cambio no es en absoluto un *filme* en el sentido de la institución cinematográfica. No está orientado a tener una existencia autónoma, ni está destinado a las salas cinematográficas o los espectadores cinematográficos, puesto que constituye en un primer fragmento un prólogo a *ballet Relâche*, pues suma un *entreacte* durante la representación de éste. ¿Tiene un "autor" en el sentido que por entonces se comienza a darle al cineasta-director escénico, y quién lo es? El realizador se llama René Clair, que es un debutante, el autor del argumento es el artista polivalente Picabia, el músico, Eric Satie: estos últimos dos son los autores de *Relâche* y aparecen en persona en el filme para asumirlo.

Antes de abordar la secuencia de imágenes organizadas con ese título, conviene considerar la empresa de ese *ballet* provocador representado en el Théâtre des Champs-Élysées, cuyo público era incitado a silbarlo,²² al ser presentado no como un *ballet* ni como un *antiballet* en

el programa de presentación. En la entrevista de un periódico, Picabia

] ¡los que han comprendido! No era para los grandes pensadores, para los jefes de escuela, quienes, semejantes a los jefes de las estaciones ferroviarias, hacen, a igual que ellos, partir a los trenes que llevan a los grandes barcos siempre dispuestos a embarcar al aficionado al "inteligente!"²³ Esta carga contra los protagonistas reconocidos, institucionalizados, del medio, del campo cultural, no se limita a apelar únicamente a la "sensación de novedad, de placer, la sensación de olvidar que es preciso 'reflexionar' y 'saber' para querer algo.", como asimismo lo dice Picabia. La correspondencia de Eric Satie permite ver en qué medida esta empresa es una ofensiva, un posicionamiento en el mundo del arte y en medio de las sobreapuestas vanguardistas, de

y las colaboraciones son para él, alianzas en relación con los Seis o el surrealismo, del mismo modo que Picabia, aún dadaísta, está en conflicto con el grupo surrealista. En medio de esta estrategia,

su primera parte son explícitas: Satie y Picabia en persona se entregan a partir de jeroglíficos y juegos de palabras de Picabia que proclaman eslóganes antiarte que recurren a la burla y la autodenigración (puesta en escena de la propia muerte de los autores). Patrick de Haas describió uno de los jeroglíficos que organizan esas primeras imágenes con la escena del juego de ajedrez, donde Marcel Duchamp se hace regar ("François Picabi arrosee Séavy").²⁴ También se puede señalar el gag de la bailarina estrella filmada por debajo del tapiz, desde un piso de vidrio, que se revela como un hombre barbudo cuando "ella" es filmada "a

23. F. Picabia: "Pourquoi j'ai écrit *Relâche*", en *Le Siècle*, 27 de noviembre de 1924 (incluido en *Œuvres*, Paris, Belfond, 1978).

24. P. de Haas: *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma*, Paris, Transédition, 1985. El retruécano que Duchamp inscribe en el cuadro de firmas que Picabia titula *Le Gît cacodylé* (1921): "Pi qu'habilla Rose Séavy" [Pi que vistió a Rose Eslavida] se vuelve "Pi qu'habill' arrosee Séavy" [Pi que visteiega a Rose Eslavida] (Rose Séavy, es un alter ego que Marcel Duchamp empieza a usar en 1920 (n. de t.)).

22. Recordemos la apelación de Aragon a silbar finalmente los filmes

la altura de un hombre". La insistencia en la entrepierna de la bailarina (en trances, la propia palabra "turú" significa, por metonimia, "nalgas") y este "descubrimiento" equivalen a enunciar el término popular "barbudo", que designa el vello púbico o el sexo femenino en argot.²⁵ O el acercamiento de las expresiones "encender una cerita" ["*gratter une allumette*"] y "rascarse la cabeza" ["*se gratter le crâne*"] que domina la sobreimpresión de un cráneo visto en vertical y de cerillas que se encienden. Hay otras series de asonancias o de transformaciones en el filme, en particular con las obras de Picabia, como *L'Œil cacodylé*, *La Femme aux allumettes* o con la temática propia de él.²⁶ Al respecto, si es preciso separar absolutamente la dimensión de "performance" de ese filme y no solamente de "texto" — como insistía con pertinencia Thomas Elsaesser,²⁷ también se debe tomar en cuenta su dimensión textual, toda, por otra parte, a igual que *Le Ballet mécanique* o *Un perro andaluz*.²⁸

Sobre esas bases, el aporte propio de René Clair se mostrará importante, pues toda la segunda parte del filme está construida sobre el principio del filme de persecución del cine primitivo.²⁹ Una vez que el

25 Sin hablar del paralelismo entre el cuerpo de la bailarina y la corola de una flor (Cf. Mallarmé "Ballets", 1886), comparación cuya pertenencia había sido rechazada por Jarry — pues una flor "se abre hacia el sol y nunca hacia abajo" ("Balistique de la danse", *La Revue blanche*, 15 de enero de 1902) — y que Picabia y Clair hacen creíble gracias a una filmación desde abajo que rechaza el principio de armonía.

26 Cocteau escribe de Picabia en "Le Secret professionnelle" (1922): "Mi amigo Francis Picabia [...] es un tirador al que le parece más divertido disparar sobre la dacha del tío que sobre el huevo". En *Le Rappel à l'ordre*, op. cit., pág. 486.

27 T. Elsaesser "Dada/Cinema?", en Rudolph E. Kuenzi (dir.), *Dada and Surrealist films*, Nueva York, Wills Locker & Owens, 1987, págs. 19-20.

28 Véanse los estudios intertextuales de Mikhail Lempitski sobre esos dos filmes en *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1984, cap. 3 (parcialmente traducido al francés "L'intertexte contre l'incoercible", en *Études de Lettres*, n° 2, Lausanne, abril-junio de 1993, págs. 79-110).

29 Más exactamente, del cine cómico francés de los primeros años, el que debutó con Alice Guy y trunfa con Boucrot, Onésime, Rigadin, antes de ser reemplazado por el burlesco norteamericano de Mack Sennet, que le debe todo, según él mismo aceptaba.

cortejo del entierro se pone en movimiento se asiste, en efecto, a una aceleración de los movimientos, con la insistencia en la infuista persecución de noche tenebrosa, el carácter heteróclito del cortejo (anciano,

le la velocidad que concilia todos los medios de locomoción, típico del mecanismo cómico "primitivo". Por otra parte, la comparación de los diferentes medios de locomoción y de sus rendimientos es un tópico contemporáneo del cine "de los primeros tiempos". En el "suplemento mensual" del *Dictionnaire Larousse* de 1907 se encuentran cuadros

recorridas en una hora por diferentes medios de locomoción: nadador, caminante, corredor, caballo con jinete, caballo de tiro, bicicleta, patinador, ludropiano, aeroplano, lancha con motor, paquebote, motocicleta, tren rápido, automóvil, tren eléctrico.³⁰ Para el caso, el genio de Clair radica en llevar esta lógica comparativa más allá de cualquier verosimilitud, operando mediante el *collage* de elementos preestablecidos que únicamente los temas de la velocidad, de la carrera, del transporte permiten vincular entre sí: un tobogán de Luna Park, un paquebote, un aeroplano, etc. Y el genio de Satié, que trabajó su partitura cerca de los fotogramas, radica en componer una música repetitiva, que va en *crescendo*, totalmente orgánica con respecto a ese endiablado proceso visual.

Tenemos, entonces, la puesta en marcha de una lógica asociativa que luego tendrá gran éxito en el cine de montaje: piénsese en Richter (evidentemente muy impresionado por *Entreacto*), en Vortov o en Henri Storck, y finalmente en Bruce Conner, cuyo *A Movie by Bruce Conner* (1958) procede directamente de la lógica de *Entreacto*.

Pero insistamos en la agudeza radical de esos tres filmes (y de algunos otros que les seguirán, como *Anémic Cinema* [1926], *Impatience*, etc.) en relación con el cine, en su carácter negador y su naturaleza antiartística en la medida en que allí se representa un cine del espectador y no del Autor, de la Obra o del Texto.

30. *Larousse mensuel*, n° 10, 1907 (véase nuestro "Cinéma et vitesse", en Paul Virilio (dir.), *La vitesse*, Paris, Flammarion, 1991, págs. 104-107).

LA VANGUARDIA, EL PRIMER PUNTO, ABSOLUTO

La otra corriente es la de los cineastas que, en medio del sistema de producción, promueven sus ideas estéticas en el espíritu del modernismo, a la que Richard Abe denomina "vanguardia narrativa".

En Francia es anunciada por una serie de artículos de Henri Diamant Berger, quien dirige *Le Film*. Ante *Mater Dolorosa* (1917), de Ga exciama: "Sangre nueva" e introduce la oposición entre generación: "Mas vale un hombre nuevo para el cine que un hombre que conozca demasiado el cine antiguo [...]. El cine debe proporcionarle fuerzas n [...] después, al titular su editorial: "Lugar para los jóvenes", en el que apela

convencidos y osados. Exige investigación, trabajo, comprensión, invención, abandonar toda rutina y todo prejuicio [...]"³¹ Henri Roussel, actor desde 1913 y director, continúa por el mismo camino, y apela a [...] fo, pronunció sin sombra de ironía la expresión "quinto arte"³²

Esas reivindicaciones quieren hacer reconocer al cine como un arte a la par de las demás, así como lo demuestran las obras maestras norteamericanas de Griffith e Ince. El texto que Gance había publicado en *Ciné Journal* en 1912, a que Sadoul bautiza como "manifiesto", respondía a la pregunta: "¿Qué es el cinematógrafo?" "Un sexto arte", según la fórmula de Canudo, "un sexto arte que, en ese momento, como la tragedia en Francia, en tiempos de Hardy, mientras espera a su Corneille, quiere su clásico [...]"³³

31 H. Diamant-Berger: "Du Sang nouveau", en *Le Film*, n° 56, 9 de abril de 1917, pág. 1.

32 H. Diamant-Berger: "Place aux jeunes" en *Le Film*, n° 49, 26 de noviembre de 1917, pag. 1.

33 H. Roussel: "Notre et leur cinéma", en *Le Film*, n° 95, 7 de enero de 1918, págs. 14-16.

34. Citado por G. Sadoul: *Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art 1909-1920*, París, Denoël, 1952, pág. 318 [trad. cast.: *Historia del cine mundial* Madrid, Siglo XXI, 991].

con esta reivindicación de un "clásico del cinematógrafo que lo

1915 y 1916, *La Folie du Docteur Tabor* (1915), basada en deformación

El permanecer inédito, no pudo ejercer influencia en la nueva escuela francesa"³⁵ Tanto el ajuento de Delluc a Gance -que saluda su mérito "de haber sido el primero en buscar en el cine una fórmula artística"- como las declaraciones de Dulac ("el cine es un arte, un arte francés [...]), ofrece [...] difundir y afianzar en el mundo la alta supe-

[al cine], a interesarse en su evolución, a discutirlo [...]. Se trata de títulos de nobleza de los que es preciso enorgullecerse, aunque a veces los blasones sean duros de cargar"³⁷ Por cierto que las expresiones de Marcel L'Herbier contrastan con las de sus contemporáneos, pues el autor de "Hermès et le silence" opone el cine al arte, al igual que la

arte plástica", L'Herbier niega que el cine, "máquina para imprimir

son ajenas. El carácter fotográfico del cine lo hace interesarse en una "ad tenomémica" y no abstracta, irreal. Se encuentra, pues, en las

36. *Le Film*, 1917 (citado por Sadoul, op. cit., pag. 336).

37 R. Le Somptier: "L'Évolution cinématographique" en *Le Film*, n° 173, agosto de 1920 (s. p.).

René Clair, de Delluc, no los constituyen en un grupo homogéneo. Los discursos teóricos de cada uno difieren, al igual que las estéticas. Los acerca la lucha para hacer reconocer al director como autor de filme —lucha comenzada en la década de 1910— y el deseo de asegurarse una

empresa que crea cuando abandona Gaumont, es el que llegó más lejos en esta dirección, pero Epstein también crea, brevemente, "Les Films Jean Epstein", y Gance hace lo propio.

A respecto, la posición de esta "Vanguardia" se sitúa dentro de uno

de La Sarraz, en septiembre de 1929 santificará esta reivindicación

Junto con esta corriente que se desarrolla dentro de las estructuras

que tampoco forma un grupo ni una doctrina, se sitúa en los márgenes, produciendo esencialmente cortometrajes "de investigación". Se trata de más jóvenes aún que quienes aspiran, desde fines de la guerra a suplantear a sus mayores.

Ilustrarán mejor y más sinceramente, sin duda, que los realizadores y teóricos de la Vanguardia "narrativa", las reivindicaciones estéticas proclamadas. Intentan, en suma, efectuar el corte entre los dos regímenes que a menudo hemos visto distinguirse dentro de los filmes: el relato, el melodrama (la concesión a gran público, al comercio) y el

de lumière et de bêtise (1923-1925) (Juegos de reflejos, de luz y de

de l'eau (1925) (La hija del agua) y de La petite marchande d'allumettes

1928), de Lucie Derain, etc. Y, algo aparte, el ampuloso intento del actor

que ambiciona ser el *Caligari* francés

Esa corriente no deja de tener vinculaciones con la primera, no sólo porque aspira a incorporarse a ella, la admira y escucha sus teorías, sino porque entre ambas se producen intercambios que confunden las categorías apenas se miran las cosas más de cerca. Al realizar *La Tête* en 1929, Epstein intenta la experiencia de un filme sin títulos inter-

calados, del mismo tipo que *Fait divers* (1923). A la inversa, al rodar

actuándose desde la década del treinta, se las encuentra en

por Sadoul y a partir de entonces osificadas ocultan la muy compleja

efecto relegar al ostracismo a buena parte de sus protagonistas.

ción Ese modelo "ideal" puede, por cierto, incluir modalidades incompletas, aproximaciones. En efecto, por una parte las

hasta sus extremos en la teoría y en la práctica— es vehementemente rechazada por esas corrientes

quienes toman en cuenta las especificidades del cine como antiarte (mecánica, reproducción, duplicación, colectivo, las masas como des etc.) y quienes adhieren a esta lucha por el reconocimiento

diferencias, mientras se construyen proximidades o analogías.

El hecho de que la mayoría de los cineastas y los críticos sean jóvenes, varones o mujeres, que han aspirado a encontrar un lugar en el campo literario —y, menos a menudo, en el artístico— nos permite recuperar la situación de fines del siglo XIX, que hemos evocado antes con

Un Delluc aumenta —al igual que su condiscípulo de colegio, Mou- nac— ambiciones literarias: novela, poema, teatro y "mientras espera ejerce el periodismo cultural". El cine, cuyo espacio propio se encuentra

la medida en que, para hablar vulgarmente, allí haya lugares para ocupar. Su éxito en la crítica de cine, en la que invierte una multiplicada

energía y donde construye una de las imágenes más ori-

crónicas en volúmenes (monografía sobre Chariot, su *Photogenie*, y la dirección con sus cuatro filmes, son una buena demostración de es-

danza, desprecia el cine y acaso más aún a su público,⁴¹ pero, ganado por el interés hacia el filme durante la guerra de 1914-1918, se afana por ser aceptado, incluso por la élite, puesto que la muchedumbre, por su parte,

Vuelve a encontrarse un esquema similar, o cercano, en la mayoría de los autores menos conocidos (Boudrioz, Baroncelli, Choux). El cine es, de alguna manera, una salida para poetas menores, dramaturgos fracasados o novelistas veladosos. Marcel L'Herbier es otro ejemplo canónico de ese

(*Am jardin des yeux secrets*, 1914), música, una primera pieza teatral, *L'Enfantement du mort* (1917), que es un fracaso, y se vuelve, como por

41 "¡Ah, cómo me estaba el cine! Antes de la guerra, sólo iba obligado

105). Éve Francis, actriz claudicante, luego actriz y compañera de Delluc, contó en sus memorias la repulsa que el cine suscitaba en Delluc, particularmente en razón de su público popular: "Delluc se siente consternado. Oigo sus palabras:

nada. "¡Maldito, pues, las caras de los espectadores!" (*Temps héroïques*, op. cit.)

42 "Ha nacido un arte durante la guerra [...]. Sin embargo, pocos intelectuales están convencidos de ello. Pero ya llegará el tiempo en que el cine, un arte completamente nuevo, puede decirse, si se prefiere, que es una expresión nueva del arte, uno y sin número, impondrá toda su fuerza. Por sí solo creará,

o podido entregarnos desde las coreografías helénicas" (L. Delluc: *Écrits*, III, o

na a él— hacia el cine para escribir guiones (*Le Torrent* [1926], *L'ange de minuit*). Explora, a la vez, la exterioridad en relación con el conjunto de las artes instituidas ("El cine contra las artes"), se vuelve provocador en sus textos y conferencias al proclamar la radical novedad del nuevo medio, y al mismo tiempo compone, con los géneros convencionales

una plástica que sólo se desarrolla sobre la base teórica de una división entre fondo y forma. Epstein, que llega un poco después, experimenta una trayectoria del mismo tipo. Sus ambiciones son literarias y filosóficas (*La Lyrosophie*). *Cœur fidèle*, su primer éxito de reconocimiento, es un relato populista, parecido a las canciones realistas, a los folletines melodramáticos, situado en un puerto para animar el drama sentimental de una triada y de un obrero portuario que no logran alcanzar su amor, que trasciende la mediocridad y la violencia del entorno. La referencia plástica y musical a los elementos (centelleo de las olas, naturaleza) y a las explosiones colectivas (fiesta popular), su puesta en movimiento en el filme mediante el montaje ("ritmo" se decía entonces) y la calidad fotográfica "fotogenia" se decía son los medios artísticos que, por separado, permiten esa superación de lo trivial hacia lo sublime. Delluc, en un grado inferior, retomará una temática cercana en *Fièvre* (1921) (*Fièvre*), así como Cavalcanti en *En Rade*, incluso Dulac con *L'invitation au voyage*, con idiosincrasias particulares (interés por la interioridad psicológica en Delluc, atmósfera deletérea, melancólica, en Cavalcanti, sensación de pérdida y de lo perimido en Dulac).

Sin embargo, es preciso detenerse, en términos diferentes a los que emplean los interesados, en este incesante reencuentro de géneros populares y de refinadas ambiciones estéticas.

En efecto, esa mezcla ha sido calificada demasiado de contranatural, demasiado se ha pretendido zanjar, en el seno mismo de esos filmes, entre arte y clisés. Émile Vuillermoz, crítico musical y de cine en el gran diario burgués *Le Temps*, incansable escritor y teórico de este período, fue quien mejor concentró esta argumentación. Vuillermoz no es un "extremista" es un partidario del reconocimiento del cine como arte legítimo y su argumentación tiende a toda costa a sustraer al filme de su espacio nuevo de arte masivo para reservarlo a la élite y a los iniciados. Toda la narración, las peripecias, las peleas y las persecuciones son para él concesiones al comercio. Ese gran filme, escribe de *La rueda*, esta "obra magnífica", choca contra dos obstáculos: "La fórmula comercial actual de la explotación" y "la fórmula dramática corriente", ambas

a partir de la educación del público. Cambiar al público, cambiar sus gustos, es uno de los grandes ejes del discurso de la crítica y de instituciones nacientes, como los cineclubes que comienzan a funcionar.

Existe solidaridad, pues, entre esos dos aspectos en la teoría y en la práctica de los cineastas, los que no coinciden, puesto que la teoría desarrolla un discurso negador de la práctica.

En efecto, si se procede a la separación preconizada por Vuillemin, y deseada en voz más o menos alta por los cineastas, se consiguen los fragmentos selectos de las sesiones Canudo, que llevarán a Léger a firmar *Ballet mécanique* y, por lo tanto, a embarcarse en la destrucción del cine y su inserción en un sistema multimedia global, cuya categoría de espectáculo da cuenta de la época. Ahora bien, Epstein se rebela únicamente contra el filme de Léger, a pesar de la amistad que los había reunido en momentos de la llegada a París del joven desde Lyon, y se rebela asimismo rápidamente contra las "copias de artista"⁴⁷ que Canudo, en CASA y luego en las salas especializadas, mostraba para la ocasión, dándole autonomía a tal o cual escena en nombre de la "selección" o el manejo endiabrado de *Cœur fidèle* o la "sinfonía" mecánica de biejas y pistones de locomotora de *La rueda*.

Un intento sin futuro: L'Inhumaine (1925) (La inhumana)

Georgette Leblanc (1869-1941), ilustre cantante de fines de siglo XIX, celebrada por Mallarmé en *La Revue blanche*, directora cinematográfica de Maeterlinck, de quien fue durante más de veinte años compañera, y a quien se atribuye la creación de *La inhumana*, filme singular, "manifiesto" —o, más bien, "vitrina"— de la modernidad artística de 1925. Vale la pena detenerse un momento en ese filme y en las circunstancias de su realización, que ponen claramente de manifiesto las contradicciones entre el cine "modernista" y el de vanguardia.

Georgette Leblanc se había interesado en el cine desde 1915 (filmea *Le mystère de la vie*), pero, a pesar de los contactos con Maeterlinck, otros proyectos quedan sin concreción. Cuando L'Herbier —al que había conocido algunos años antes en el entorno de su hermano, el novelista Maurice Leblanc—, a quien se había hecho descubrir a Loïe

Fulier y a quien introdujo en *Le Mercure de France*, se convirtió al cine, y se le atribuye la realización de *La inhumana*, en colaboración con Maeterlinck y Hervé en junio de 1917. Pero ella se enfermó. Otros proyectos también quedaron sin concretarse. En 1918, Maeterlinck había pedido.

A fines de 1919 publica en *Le Mercure de France* "Propos sur le cinéma", texto que rivaliza en cuanto a profundidad con los escritos por entonces contemporáneos de Colette (de quien había sido amiga) y los de Gide. Allí exalta la restitución de la vida a la pantalla, la "verdad" del cine que define vinculándolo a la posición del espectador:

En el cine, la gracia personal de las cosas me es revelada, pues mi placer se ha separado. Considero y descompongo en sus elementos la fuerza desencadenada del terrible viento que no me mueve. [...] Así, con las más bellas que vemos incesantemente y que vemos mal, porque las sentimos al mismo tiempo. Esta "revelación" convoca, sin que sea pronunciada la palabra, a la "fotogenia", esta "transfiguración" de la naturaleza y de las cosas inducida por el objetivo: "Lo que llamamos la irradiación de un set queda inscripta en la pantalla más y mejor que en la vida [...]". Es algo misterioso, inabismable, que el objetivo parece arrebatarse en lo más profundo de los seres humanos y que la pantalla revela y acusa [...]. Cuando conozcamos todos los recursos de un mecanismo capaz de exteriorizar matices tan profundos, se podrán realizar las visiones más interesantes.⁴⁸

De esta manera, el reconocimiento del fenómeno de captación de fenómenos naturales lleva a la idea de interioridad y de ahí al proyecto de visualización de un mundo interior, de "visiones". En consecuencia, se sigue estando dentro del tópico simbolista que, según Georgette Leblanc, en el cine abunda.

Esta modernidad, deudora del simbolismo, no es, por supuesto, la de Nadá ni la de surrealismo.

El encuentro en Nueva York de la cantante con un banquero millonario

⁴⁷ Torno la expresión de Dominique Païm.

⁴⁸ G. Leblanc: "Propos sur le cinéma", en *Le Mercure de France*, 16 de noviembre de 1919, págs. 275-290.

nario, Otto H. Kahn (coleccionista de arte que aconseja a Henri-Pierre Roché), aficionado a la ópera y la música, importante accionista de la Paramount, le permite a Georgette Leblanc fundar, en 1923, su sociedad "Art Direction G. L. inc.". Mientras desarrolla su carrera norteamericana de cantante —canta sobre músicas de Debussy, Mahaud, Stravinsky, Ambroise Vainse recita poemas de Valéry—, Maurice Maeterlinck y de Gourmont, Verhaeren—, comienza a persuadir a Otto Kahn para que le deje producir un filme francés de "vanguardia" en el que ella actuará. El proyecto se orienta a hacer de ese filme una demostración artística de esa época: reunir a creadores de cada disciplina —música, pintura, arquitectura, literatura— en una síntesis del modernismo.

Es el origen del filme que producirá Cinégraphic. Sin embargo, el filme se inspira en el movimiento "Les Femmes du 19.º siglo" que inspiran tanto a la cantante como al cineasta. La figura que encarna Georgette Leblanc viene de lejos: en la novela en clave simbólica *Le roman de la mort de Jeanne Maclair* (1898) el personaje de la cantante, bailarina, actriz y amante, Lucienne Lestrange se parece extraordinariamente, aunque cruzada con Lofe Fuller. Es el de una mujer cerebral y devoradora, que había sido la amante de Maclair antes de preferir a Maeterlinck. Inicialmente, L'Herbier había titulado su guión "Une femme de glace" y Pierre Mac Orian volverá a trabajarlo con él en el sentido descado por la vedette, que también ve en esta empresa su posible regreso glorioso. El título definitivo también proviene sin duda de *corpus* maeterlinckiano: en *L'Après-midi d'un faune* se encuentran estos versos: "Pies de la inhumana en el corazón de la tímida".

Se trata de una temática decadente y mortífera —donde la ciencia ficción acude a resucitar a la amada mortalmente mordida por una serpiente!

El filme se realiza en "sincronía" con la Exposición de Artes Decorativas que se anuncia, está listo para integrar novedades como la transmisión en directo de un recital de la cantante en la radio, seguido por una charla sobre el cine norteamericano y la inauguración de una "radio-crónica de la pantalla", de L'Herbier. En el filme, esas innovaciones radiofónicas se convierten en televisión sobre la base del modelo del telefonoscopio imaginado, en 1886, por Robida en su *Siglo XX*, a partir del teatrón.

Georgette Leblanc quería que la escenografía fuera de Picabia. L'Herbier preferirá a Léger y a sus colaboradores de Cinégraph, Autant-Lara y Cavaillon, y además se cuenta con Mallet-Stevens, Poirer, Cha-

teau y Daris Milhaud —en habita de George Antheil— para el ensaie de una escena en el Théâtre des Champs-Élysées.⁴⁹

Ese filme es, sin duda, el que va más lejos, después de *La rueda*, en medio de la "vanguardia" —"vanguardia" en la expresión de figuras modernistas, tanto en el plano escenográfico como en el ritmo del montaje. Pero resulta revelador compararlo con filmes como los de Man Ray, Léger.

Parque que desarrollan un enfoque más directo en todas las distintas instancias que organizan el filme: escenazgo, orientación comercial, relaciones con generos dramáticos. Tanto para L'Herbier como para Georgette Leblanc, la *inhumana* y una apuesta orientada a imponerse en el campo cinematográfico y artístico (música, arquitectura, moda, literatura) en Francia y en Estados Unidos. *Une femme de glace* (versión norteamericana del filme) se convertirá en un fracaso.

VANGUARDIA Y VANGUARDISMO

René Clair, que es un artista y un investigador, ha [...] querido demostrar que podía "hacer cine comercial" al igual que los demás y liberarse de la peligrosa etiqueta de "vanguardia" con la que comenzaba a clasificarse. Ha hecho bien.

ANDRÉ LANG⁵⁰

¿Quién hubiera dicho que un director de vanguardia como René Clair alguna vez iba a pensar en la adaptación del famoso vodevil de Labiche?⁵¹

[...] si su pieza me ha gustado tanto es porque no se trata de ese teatro de vanguardia que tan a menudo se confunde con la vulgaridad [...]

A. BERTRAND

49. En sus memorias, L'Herbier sostiene que Picabia se vengó de esa preferencia por Léger apartándolo, a su vez, de la realización de *Entrée*, que fue confiada a René Clair. *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979.

50. André Lang: "Le Cinéma", en *Les Annales politiques et littéraires. Revue universelle* n° 2286, 15 de junio de 1927, pág. 606 (a propósito de la *Proie du vent*).

51. *Mon Ciné*, n° 292, 22 de septiembre de 1929.

52. Ambroise Vollard, preface a Émile Bernard: *Les Modernes* (1926). Paris, Éditions Chemins nouveaux, 1938.

En esta acepción "déjà", la vanguardia adquiere las características de un "género" o de un "estilo", con la generalización de procedimientos técnicos o figurativos, convertidos en "cánones" que implican la repetición, o cuya renovación o superación sólo se pueden basar en la parodia. Si se le cree a Jan-Christopher Horak, se trata en particular de la suerte de la "vanguardia norteamericana" de la década del treinta, dándole que este autor valoriza desde ya su tonalidad "casi posmoderna".⁵³

Pero, además, esas figuras de estilo llegarán a marcar una buena

acelerado, sobreesposición, cámara lenta, etc., se convierten en medios para expresar el sueño, la embriaguez, el ritmo musical de una orquesta o la aceleración de un automóvil o un vivo. René Clair hace uso de "trucos" de *realizador* al introducir de contrabando "temas puramente visuales" en un guión "hecho para contornar a todos",⁵⁴ pero Germaine Dulac pretende que los directores de salas o los editores corten esos pasajes que disgustan al público.⁵⁵ Pierre Henry en *Cinéma "naturel"* esos procedimientos inscribiéndolos en la evolución del cine: "taje" ultra acelerado da la impresión de simultaneidad; im por Mack Sennett. luego preconizado por Jules Romains y realizado aquí desde hace dos años por Gance (*La rueda*) y Charles Ray, *Pro-*

[...]

53. Jan-Christopher Horak (dir.), *Lovers of cinema. op. cit.* Con respecto a *Even As You and I*, de Roger Barlow, Harry Hay y Leroy Williams, escribe que "degenera rónica, casi dadaista [...] casi posmoderna en su uso de la cita evoca la dificultad de ser original cuando los cánones de la vanguardia ya se encuentran establecidos" (incluido en J. M. Bouhours, Bruce Pomeroy e Isabelle Ribadeau Dumas (dirs.), *En marge de Hollywood, op. cit.*, págs. 61-62).

54. R. Clair: "Cinéma pur et cinéma commercial", en *Les Cahiers du Mois*, n° 16-17, 1925. Robert Florey, en Estados Unidos, desarrolla la misma argumentación: "Combinar las ideas, la técnica y el tratamiento del cine artístico con los guiones producidos para el gran público" (en Robert Herrig, "Art in the Cinema", en *Creative Art*, n° 4, mayo de 1929, pág. 360).

55. G. Dulac "Le cinéma d'avant-garde", en H. Fescourt (dir.), *Le Cinéma des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cyné, 1932. Se trata, pues, de algo opuesamente similar a las sesiones del CASA, donde sólo se proyectan "fragmentos" selectos.

56. *Cinéma-Ciné pour tous*, n° 21, 15 de septembre de 1924, pag. 14

En diciembre de 1924, Epstein, en una conferencia pronunciada en el Vieux-Colombier, "Por una nueva vanguardia", señala una cierta cantidad de "problemas" y manifiesta su voluntad de romper con lo que le parece haberse convertido en los "tics" o estereotipos de lo que se puede llamar el "vanguardismo". Ya los artículos de Porte y Tedesco excluyen a Epstein de cualquier "gratuidad"; esta vez el propio Epstein toma distancia con lo que lo había llevado a ser famoso y que no sentía repugnancia en mostrar "para sí" antes, tal como el golpe de efecto de la feria popular en *Cœur fidèle*. Esa noche el filme se proyecta íntegramente (esta distinción entre fragmento y obra en su totalidad no es secundaria. Fescourt le dedica varias páginas en su libro⁵⁷ y Epstein volverá a ella dos años después con virulencia para condenar esta distinción de los "pasajes puramente plásticos" en los filmes, tanto en los suyos como en los de Gance).⁵⁸

Se encuentran imitaciones o equivalentes de esos procedimientos expresivos en cineastas más bien convencionales, como Tourjansky, Volkoff o Nadjdine, pero siempre en ocasión de momentos adecuados para motivar deformaciones o aceleraciones, en *Kean* (1924) o en *Le cochon de Morm* (1923) es la embriaguez y el baile, en *L'Heureuse Mort* (1924), son el cabecero, el malestar del protagonista, los que permiten un momento de montaje endiablado con fotogramas invertidos, lente deformante, planos con tres imágenes, ritmo acelerado, etc. El fenómeno se encuentra asimismo difundido en Alemania. En *Dieu-tragödie* (1927), de Bruno Rahn, la escena es la que Augusta descubre que ha sido engañada por su novio y su mejor amiga da lugar, en su punto culminante, a un montaje acelerado y una serie de sobreesposiciones que mezclan reminiscencias, proyecciones, visualizaciones de fuentes sonoras (el pianista en el piano de abajo), un verdadero "caos" mental y de sensaciones que ampujan a la pobre mujer. Asimismo, en *Der Letzte Man* (1924) (*La última carcajada*), de Murnau, cuando

57. "Para una gran cantidad de espectadores" el filme había llegado a resumirse en esa feria popular, mientras que otros "apreciaban el lado doloroso del conflicto, su humilde humanidad", hasta el extremo de "circunscribirlo a la especialidad de los malabaristas", H. Fescourt: *La Foi et les montagnes*, Paris, Paul Montel, 1959, págs. 305-307.

58. J. Epstein: "L'Objectif lui-même", en *Cinéma-Ciné pour Tous*, n° 53, 15 de enero de 1926.

el portero se ve presa del chismorreo de las arpas, las risas de sus allegados porque han descubierto la superchería mediante la que disimula su degradación social o cuando está borracho. Se encuentra a la retórica, la gramática que Epstein denuncia en su conferencia del CASA.⁵⁹ Una gramática al alcance del "primero que llegue", escribirá Raoul Ploquin. "Hasta hace un año tales procedimientos todavía eran considerados como extraños, sospechosos; ahora están de moda" Existe, pues, polémica.⁶⁰

Raoul Ploquin, entonces empleado por Albatros en la redacción de dibujos animados y que había colaborado con Epstein en *Macaire* (1926), le dedica un artículo al cineasta el 1º de enero de 1926 en *Cineas* que es una defensa e ilustración de su nueva dirección. Después de citar sus últimos filmes, *L'Affiche* (1925), *Le Double Amour* (1925) y *Les aventures de Robert Macaire* (1926), interroga:

¿Renegar de las inspiraciones de otrora? ¿Incorporación a otros estandartes? Abducción de un apostolado demasiado peligroso? Algunos fanáticos de *Cœur fidèle* han pronunciado la palabra renegado...].

y responde que esos detractores se encuentran rezagados:

La época del cine mecánico ha pasado. La vulgarización de la técnica ha hecho que caducaran las audacias de antes. Cualquiera recién llegado está en condiciones hoy de efectuar un montaje rápido en el transcurso de una escena de lucha o de persecución, de realizar una deformación durante un sueño, una superimpresión durante una evocación o un relato [...]. La vanguardia de ayer, de la que fue un admirable apóstol, es la retaguardia de hoy. [...] Jean Epstein, que ama el cine y cree en él porque ha sondeado toda la potencia animada de este nuevo lenguaje, quiere hacer de ahora en más del objetivo un dispositivo de introspección milagrosamente lúcido, capaz de captar el vuelo del elemento afectivo o mental, el más escurridizo, el más furtivo, capaz asimismo de discernir y de revelarnos esas *lacrimes*

59. Por el contrario, los filmes de Volkoff y Tourjansky son mencionados positivamente por Dulac en esta conferencia sobre "los procedimientos expresivos del cine" (en *Écrits sur le cinéma*, op. cit.).

60. En *Mon Ciné*, n° 244, 21 de octubre de 1926, pag. 5, durante una entrevista Epstein de nuevo deja filtrar una cierta hostilidad ante el discurso estético de tipo vanguardista que se instala en *Cahiers du Mois*

remin que hasta ahora sólo parecían perceptibles en la hipersensibilidad de los grandes poetas"⁶¹

Ese alegato, que extrae sus argumentos de las propias manifestaciones de Epstein, resulta, a no dudarlo, algo discutible. Los procedimientos expresivos del cinematógrafo en acción en *El Dorado* (1921) o en *Cœur fidèle*, ¿no tenían ya por objetivo la introspección, el mundo interior de los personajes, sus estados anímicos? Pero marca bien la banalización, o desgaste de procedimientos que en un principio habían causado sombro. Por añadidura, ofrece una matriz argumentativa que de ahora en más volverá a servir en la mayoría de las manifestaciones sobre "la vanguardia", vinieran de donde viniesen.

61 R. Ploquin "Jean Epstein", en *Cinéma Comé pour tous*, n° 52, 1º de enero de 1926, pag. 14

CAPÍTULO 4

Final o superación de la vanguardia

El "fin de las vanguardias" da lugar a dos discursos de la crítica. Por una parte, el de su secularización: la vanguardia ha pasado a las costumbres, se han retomado sus innovaciones en el cine de gran consumo (montaje acelerado cuando se trata de resumir un periodo, recoger un proceso material o presentar de manera condensada una actividad, un lugar (crisis económica de 1929, gira de un cantante por el interior, presentación de las fábricas tal y tal, etc.). Esta posición es la consecuencia lógica de punto de vista *estilístico* sobre la vanguardia. Lega procedimientos que se convierten en bien de todos, sin considerar el estatus de esos momentos (¿son convergentes o divergentes con el curso general del relato?), exactamente como se podía calificar de vanguardistas los momentos formales que representaban el sueño, la fantasía, la locura, el ritmo.

Un artículo de José German de 1932 expresa bien este enfoque:

Se ha producido la usinaria. A partir de ahora, una corriente alternativa une a la Vanguardia con los bulevares, y la distancia que hasta ahora separaba los Ursulines de Pathé o Gaumont se encuentra hoy reducida a tres francos con cincuenta de taxi. El Señor Melito ha bajado de la Vanguardia al Impérial y todos los cines de barrio han vuelto a proyectar *Der Blaue Engel* (1930) (*El ángel azul*). [...] Por primera vez comprendemos el papel de la Vanguardia durante los años de oscuridad de la pantalla: las oscuras que quiso imponer, pero que el buen gusto popular rechazó, y las obras fuertes, nuevas, originales, pero normales con las que nos gratificó para abastecer al Conservatorio con sus modelos del futuro. [...] Hace algunos días, en uno de esos cineclubes donde a veces se disponen de manera útil las cosas del cine, el organizador hizo desfilar ante nuestros asombrados ojos una serie de cine-ritmos o de filmes ritmicos que parecían *ballats* luminosos, *ballats* imparto-

noiset *Ballets* de imágenes sin formas. *Ballets* de puntuación. Los seguimos con algo de trabajo; fatigaban la vista y embotaban el cerebro. Esta nueva y extraña fantasmagoría fue recibida sin entusiasmo. Incluso fue silbada en ciertos lugares por algunos jóvenes, lo que me asombró más que el propio asombro de ellos, pues es él desdibujó útiles indicaciones acerca de nuestro futuro. La sincronización era perfecta; comprendía una feliz música de base y le mostraba a. filme sonoro su camino. Le recordaba que el cine mudo, gracias a los L'Herbier y a otros pioneros, había llegado a una armonía imaginada casi perfecta. [...] Puesto que el éxito ha consagrado los esfuerzos de la Vanguardia, hoy coronada, puesto que nos educó y nos corrió, puesto que es admitida en los medios más académicos, puesto que parece haberse ahogado en su propio triunfo, ¿por qué no intentar su resurrección? ¿Por qué no iniciar la creación del laboratorio del filme nuevo, cuyas investigaciones fueran apoyadas por una subvención gubernamental.

Por otra parte, la de un *desplazamiento* de las apuestas estéticas de la vanguardia y, por lo tanto, de su renovación o su superación. Esta posición se encuentra en el origen de la denominación *vanguardia histórica vs. vanguardia actual* (con el defecto de cambiar de hist. un periodo y uno solo, el de la década de veinte, sin considerar que eventual vanguardismo de la década del sesenta en Estados Unidos o en el mundo *grasso modo* la década Knocke le Zoute- pueda a su historizarse). Esta problemática de superación y desplazamiento o de renovación en sí mismo se encuentra a partir de ahora dividida en periodos: el de la década del treinta, cuando la vanguardia se integra a la corriente más vasta del frente intelectual y artístico antifascista) y que corresponde a una inflexión en el sector de documental, la posterior la Segunda Guerra Mundial, cuando, por un lado, se pretendía integrar "la vanguardia" a lo comercial y, por el otro, se crean espacios marginales, "*underground*". En esta última perspectiva se encuentran varias "nuevas" vanguardias y reclutadas a posicionamientos innovadores en el "cámara lapicera" ["*caméra-tylo*"], "nuevas olas", "cine estructural", etc.

Sin embargo, es necesario distinguir las denominaciones según las áreas lingüísticas y culturales. no se denominó vanguardia a la Nueva Ola en Francia, pese al intento de Sadoul, quien terminó por optar {

vano, por otra parte) por "Escuela de París" ² hoy en día no se emplea en absoluto la expresión, mientras que el cine experimental norteamericano se denomina globalmente *Avant garde film*.

LA DÉCADA DEL TREINTA

El desarrollo de la situación social y política en Europa trae una serie de cambios en las posiciones de los grupos artísticos.

El advenimiento del nazismo en Alemania, el agravamiento de la

golpes de Estado militares o autoritarios en otros países de Europa (Grecia) llevarán, en el marco de una política de frente antifascista y de frente popular, a reagrupamientos de otra naturaleza basados en alianzas y en la perspectiva de fundar un movimiento de masas antes que de vanguardia. En 1936, la llegada al poder de la izquierda francesa va acompañada por toda una serie de iniciativas de parte de los pintores, escritores, músicos, fotógrafos y cineastas que cuestionan la función social de las obras de arte y sus modalidades de producción y exposición, la forma concierto, la forma cuadro de cabalero. El trabajo colectivo, las cooperativas de producción, la inclusión de no profesionales, el muralismo, el teatro callejero, los coros populares son algunas de las respuestas que dan artistas como Léger, Delaunay, Lurçat, Millhaud, Prévert y Renoir.

La Exposición Universal de 1937 es la ocasión para experimentar todo un conjunto de estas prácticas de socialización del arte y, más gravemente, la solidaridad con los republicanos españoles lleva asimismo a los artistas a elegir otras formas de intervención. Además del *Guernica*, de Picasso, que surge de un arte de intervención y recupera un temporal muralismo, el pabellón español incluye también *El segador*, de Miró, *la Montserrat*, de González y, sobre todo, la extraordinaria *Fuente de mercurio*, de Calder, homenaje a los mineros de Asturias, la pieza más perdurablemente perturbadora del conjunto.

Esas realizaciones, esos compromisos de las décadas del veinte, de lo que "la querencia del realismo" es una de sus expresiones, no son separables de una evolución que comienza a fines de la década del vein-

1 "Il n'y a plus d'avant-garde", en *Cinémagazine*, n° 10, octubre de 1932.

2 En la encuesta que lleva a cabo durante todo el año 1958 en *Les Lettres*.

re. En particular en Alemania, entre 1927 y 1932, en las tropas de la *agit-prop*, en las experiencias de cine proletario o en el movimiento musical proletario, en medio de las publicaciones de izquierda, hombres como Hanns Eisler, Bertolt Brecht, Phil Jutz, John Heartfield y muchos otros emprendieron el desarrollo de una cultura alternativa a la cultura burguesa dominante privilegiando procedimientos como el montaje, la voluntad de chocar, la apelación al público. Gracias a Willi Münzenberg, en especial, se implementó una red de prensa, edición y espectáculo con una audiencia masiva.

En Francia, la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (creada en 1932 por Paul Vasant-Coururier), a la que adhería gente hasta entonces situada en polos bastante alejados en el plano artístico, de disciplinas diferentes, reagrupa, junto a escritores y pintores, una buena cantidad de cineastas, críticos, actores, operadores que habían mantenido hasta entonces en la "vanguardia", como Moussinac, Buñuel, Vigo, Ivens, Lotar Lods, Kaufman, Storck, o cuya actividad se había desarrollado principalmente en el cine comercial, como Pierre Batcheff y Gaston Modot, por ejemplo —que se encuentran en los dos filmes de Buñuel y Dalí— o Jean-Paul Dreyfus (*Le Chanois*). Su base se amplía cuando se prolonga en la Alianza del Cine Independiente (a la que se incorporan Dulac y Paimlévé; y en Cine-Liberté (con Renoir, Becker, Feyder, Dulain, Jouvet, Jeanson, Cartier-Bresson, Françoise Rosay), en el marco de la Casa de la Cultura. Un congreso mundial de escritores para la defensa de la cultura es organizado en París, en 1934, que congrega a Gide, Malraux y Romain Rolland entre otros, y al que asiste Aragon.

Para comprender en qué medida las problemáticas vanguardistas persisten y concluyen en esta nueva estrategia de alianza y de búsqueda de accesibilidad para las masas, es necesario destacar cuánto ésta hereda los debates comenzados a fines del siglo XIX a los efectos de superar la oposición entre el aislamiento del artista "de vanguardia" y el tema de tener que rebajar su arte para ser comprendido por una gran mayoría. En su texto "Arte de vanguardia y frente popular", Hanns Eisler y E. Bioch parten de la existencia de dos vanguardias, la del proletariado (*Vorhut*) y la del mundo del arte (*Avant-garde*) que "en razón de la división del trabajo en el capitalismo desarrollado marchan separadas y no necesariamente confluyen". De ese estado de hechos, deducen que "la vanguardia no debe ser considerada en sí misma ni abstractamente, porque, tiene su historia" y que hoy "ha pasado el tiempo de los

laboratorios y la experimentación continua [...] es necesario que el nuevo material se pruebe en el contacto con nuevos contenidos y que sea accesible para las tareas sociales. El arte de la vanguardia vanguardista muestra precisamente que no quiere separarse de la vida cotidiana, pero la contiene, la comprende y la transforma".³

En verdad, esos enunciados eran en parte los de la vanguardia de la década de veinte, pero con una voluntad transformadora de la vida cotidiana, y rápidamente llegaron a ser los de las vanguardias rusas, no por su origen sino por su destino: de laboratorio al momento en que el elemento nuevo es la exigencia de inteligibilidad para las masas y, por lo tanto, la necesidad de encontrar modalidades de acceso que pasen por lo que Aragon denomina el realismo, que —dice— "aparece siempre en esos momentos de la historia en el que el equilibrio social está a punto de romperse [...]". Pero, ¿qué es ese realismo? Antes de verlo bajo los rasgos regresivos del "realismo socialista" soviético, el autor de la *Peinture au défi* (1930) siempre piensa en el desafío de la fotografía y del cine. "¿Quién le teme al realismo cinematográfico? ¿Quién prohíbe *La Vie est à nous* (1936) y *La Révolte des Pêcheurs*?", exclama.⁴

VANGUARDIA Y CINE DOCUMENTAL

La vivandera del batallón los acompañaba. Las vivanderas se unen voluntariamente a las vanguardias.

VICTOR HUGO⁵

La cuestión de documento, del "hecho", que organiza toda una parte del debate en la URSS, dentro de los LEF (Frente de izquierda del arte) y en otras partes (en el cine Vertov, Shub y Gan), cristaliza hacia

3 E. Bioch y H. Eisler: "Art d'avant-garde et front populaire", en *Nouveaux Weltbühne*, Praga, 9 de diciembre de 1937 (trad. francesa, *Travail théâtral*, n° 29, 10-11 de diciembre de 1977, págs. 26-30).

4 *La Querelle du réalisme. Premier débat*, reed., París, Diagonales-cercle noir, 1987, págs. 86-87. Los dos filmes citados son debidos, respectivamente, a un colectivo bajo la dirección de Jean Renoir (rodado para el Partido Comunista francés) y de Erwin Piscator (realizado en la URSS para la Mezhropom).

5 Victor Hugo *Quatre-vingt-treize*, 1ª parte, Libro 1º.

finis de la década los diferentes discursos que preconizan la negación del arte y la estética tal como regían entonces.⁶ Hemos visto en qué medida la fotografía y el cine conmovieron el mundo del arte y la literatura, al rechazar toda una serie de valores estéticos vinculados a la forma como instancia de creación, trascendiendo el referente o el modelo y cómo toda una parte del cine "innovador" se aplicó a restaurar esos valores en las condiciones de su despojo por obra de los aparatos (v. la fotogenia, el aura, la fisonomía, el espíritu...)

Al hecho de la literal toma en consideración de esta mutación, principalmente por parte de los dadaístas y los constructivistas rusos, le seguirá una serie de posiciones polémicas con respecto al artificio y a la ilusión del arte. Vertov, Gan y Shub, en la URSS, promueven el "hecho", lo "no-representado", el "documento"; Richter, Ivens, Cavalcanti, Viv y Storck, con sus modalidades propias, se orientan asimismo en ese sentido, así como los fotógrafos norteamericanos militantes (Frontier Films, Film and Photo League, etc.)

Antes, es necesario destacar el lugar que ocupan los documentales y las actualidades en los programas de los cines. Lo conocemos en lo referido a cine de los primeros tiempos, puesto que las funciones contaban películas de breve duración y géneros diferentes, entre los que figura siempre una o varias vistas, o documentos paisajes, acontecimientos, etc... El interés por el documental contra el filme artístico sin duda le debe mucho a esta disposición. En una función, un espectador ve cómo se enfrentaban las dos tendencias, y considerar, en la actualidad, la composición de esas funciones, o incluso las de actualidades solamente, tal como Pathé nos las presenta, por ejemplo, permite apreciar una práctica del collage y del paralelismo incongruente que el cine copuesto en escena es claramente incapaz de igualar!

El precioso relato que hace un policía de civil encargado de vigilar una función de *L'Âge d'or* (1930) (*La edad de oro*) vuelve a colocar ese fil

6 En una carta a Ezra Pound de 1920, Aragon ya escribía: "Littérature: publicará más poemas, ni novelas, ni nouvelles, ni artículos de crítica, etc. Ninguno más, ninguno, ninguno. Solamente cosas que sean como la conversación, sin ningún carácter literario. Esto, porque todos se ponen a escribir de la misma manera y poco a poco se crea una trivialidad de vanguardia tan fastidiosa como la trivialidad académica [...]" (en *Ezra Pound*, I, París, L'Horne, 1965).

en un conjunto que quizás explique tanto como su contenido intrínseco la parte de escándalo que le corresponde (véase más adelante).

El cine desempeña, pues, de nuevo un papel de modelo o imitador para la tendencia literaria fáctica, que en la URSS es encarnada por el juego por la tracción de la Asociación Rusa de Escritores Proletarios (RAPP), integrada por los trófugas de la LÉF, y que tiene influencia en Alemania y en menor medida en Francia. De esta manera, en *L'Humanité*, Brice Parain reconoce que el cine da cuenta mejor de las transformaciones de la sociedad en razón de su naturaleza objetivista

... las masas y las máquinas viven en los filmes, mientras que los héroes de las novelas siempre son individuos que hablan. En torno a ello, las multitudes, la naturaleza, las fábricas sirven como escenografía.⁷

El movimiento "factográfico" soviético que preconiza la desprofesionalización de los escritores, privilegia entonces la prosa documental basada en las investigaciones, cuyo prototipo Tretiakov veía en las novelas de Pierre Hamp. Pero a fines de la década, éste no ha profundizado tanto la posición asumida en *Le Rail* (que había servido como punto de partida a *La rueda*, de Gance), sino que la había atenuado en sus evocaciones de oficios y sobre todo en sus teorías sociales basadas en una ideología "mecanicista".⁸

7 *L'Humanité*, 7 de octubre de 1930, pág. 4, citado por J.-P. Morel: *Le Roman insupportable, l'Internationale littéraire et la France (1910-1932)*, París, Gallimard, 1985, pág. 340.

8 Pierre Hamp, que escribió el guión de *Paris*, de René Hervut (1924), se expresaba sobre el cine en una conferencia pronunciada en el Vieux-Colombier de Tedesco, en 1925: "Fotogenia del mundo mecánico", con montaje de Grémillon, "Fotogenia mecánica". Por otra parte, para evaluar sus posiciones sobre el cine, tenemos un artículo de *Paris-Journal*, de agosto de 1924, donde denuncia los folletines cinematográficos, y un texto publicado en *La Nouvelle Fortune* (París, Gallimard, 1926): "El genio del trabajo ahora ha superado la naturaleza: todas las potencias de la creación serán humilladas por lo mecánico", escribe, "electricidad, automóvil, telegrafía, etc." "Pero el trabajo humano ha construido lo que los poetas no se habían atrevido a concebir: la propia mecánica del sueño. El cinematógrafo es una máquina de soñar." Supera a las palabras, permitirá pensar en imágenes: "Tanto la enseñanza como la diversión serán inundadas por el cine: ni la escuela ni el teatro pueden rechazar su técnica".

Entre las lecciones que el cine se prodiga a la literatura está el montaje de documentos, la heterogeneidad de los materiales, el choque que reivindican tanto Brecht y Benjamin, en Alemania, como Aragon y Pozner, en Francia. Este último escribe:

El autor de un "montaje" debe inspirarse en los principios del cine. Precede por oposiciones y paralelismos. Las citas se encadenan, a veces breves; otras, bastante largas, se corroboran y se contradicen mientras se completan mutuamente e iluminan una figura humana en todos sus aspectos. Pues tal se halla en la variedad de los ángulos desde donde se vea [...]⁹

En semejante contexto, el cine de vanguardia no equivaldrá a la novela ni a la poesía, cuando es tomado como ejemplo por los literatos:

Los documentales, las actualidades están llenos de esos hechos objetivos muy hermosos que sólo hay que tomar y saber presentar. Vivimos el advenimiento del objeto que se impone en esos negocios que adornan las calles.

Un rebaño de carneros en marcha, filmado y tomado desde arriba, proyectado a toda pantalla, es como un mar desconocido que perturba al espectador. Eso es la objetividad.¹⁰

Tal como se ha visto desde el texto de Aragon de 1918, los de Breton, Pétit y los demás, la valorización de las actualidades, del documental, del documento, expresado aquí por Leger contra el guión, la novela, etc., es un rasgo permanente del interés de los artistas de vanguardia por el cine. Asimismo, el hecho de que varios cineastas "de vanguardia" se incorporen a ese espacio para acentuar aún más su rechazo a arte resulta de lo más sintomático.¹¹ Para recuperar lo que Carl Eins-

9. Europe, 15 de mayo de 1931, pág. 154 (citado por J.-P. Morel, op. cit., pág. 342).

10. Fernand Leger: "Autour du Ballet mécanique (1924-1925)", primera publicación en *Fonctions de la peinture*, op. cit. Conocidamente, el ejemplo del rebaño de carneros podría provenir de planos de *Emak Bakia*, de Man Ray, donde éste, al encontrar el rebaño en una ruta que recorría, según dice, a 14 kilómetros por hora, lo habría filmado lanzando por los aires la cámara hasta una altura de unos diez metros...

11. En el mismo sentido, el jazz no es Arte, "esa horrible palabra con mayus-

cul" llama "la fuerza mortífera de la obra de arte", se desea reanudar violentamente el vínculo con lo real, por más repulsivo y traumático que resulte, se rechaza la "imaginación". "Picasso no está sometido a las tendencias retrógradas de la imaginación"¹² Sin embargo, a pesar del común rechazo, las posiciones de Leger y Bataille no coinciden: el primero rechaza el guión, mientras que el segundo distinguirá a *Un perro andaluz* porque se "reduce" a su guión. También es necesario ponerse de acuerdo acerca de lo que para uno y otro significa esa palabra. Leger siempre ha comparado el guión con el tema en pintura, con la anécdota, Bataille ve en él la lógica de encadenamiento de los hechos en bruto y disociados, en suma, un principio de montaje. El lugar del objeto y de hecho aquí o allá tampoco son de la misma naturaleza (el objeto en Leger es liso, pura exterioridad, es algo; en Bataille, se asoma al horror y a la repulsión, es bajo).

Por eso, el cine que reivindicarán los surrealistas, el de Buñuel y el de Dalí, pertenece a esa corriente. El programa exhibido en la sala Studio 28 durante las primeras proyecciones de *La edad de oro* (en noviembre de 1930) contenía un texto (no firmado) de Aragon, "Situación en el tiempo", que expone bien la cartografía del "cine surrealista".

De la interminable bobina de la película, propuesta hasta ahora a nuestras miradas y hoy disuelta, algunos de cuyos fragmentos no fueron más que el divertimento de una velada de caza, algunos otros fueron motivo de una breve e incomprensible exaltación: ¿qué recordamos si no la voz de lo arbitrario percibida en algunas comedias de Mack Sennett, la del desafío en *Entr'acte* (*Entreacte*), la de un amor salvaje en *Ombres blanches*, la de una esperanza asimismo limitada en los filmes de Chaplin? Aparte de eso, nada, fuera de la irreductible apelación a la revolución de *Bronenosets Potomkin* (1925) (*El acorazado Potemkin*). Nada, fuera de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, que se sitúan más allá de todo lo que existe.¹³

cine que sólo se debería escribir con una pluma llena de telas de araña [...]" Michel Leiris: "Civilisation", en *Documents*, n° 4, septiembre de 1929, pág. 221.

12. Carl Einstein: "Notes sur le cubisme", en *Documents*, n° 3, junio de 1929 y "Pablo Picasso quelques tableaux de 1928", *ibid.*, n° 1, abril de 1929, págs. 152 y 38, reed., París, Jean-Michel Place, 1991.

13. "L'Âge d'or. Situation dans le temps", reproducido en Aragon: *Chroniques I. 1918-1932*, París, Stock, 1998, págs. 414-415.

Pero, más allá de ese "espíritu de escándalo", *La edad de oro*, más aún que *Un perro andaluz*, inscribe la literariedad del documental científico (los escorpiones),¹⁴ el "reportaje" sobre la isla de los obispos y la inauguración de una nueva ciudad, luego un documental de actualidad indirecto (Roma) antes de proponer imágenes discontinuas, escenas cuando no sin vínculo, por lo menos que se entrecrocen y muestren tantas crudezas como es posible, de manera de evitar cualquier giro novelesco, psicológico, narrativo, aunque se encuentra en más de una ocasión con la brutaidad de la evidencia "primitiva".¹⁵ El vínculo del cine de vanguardia de fines de la década del veinte y comienzos de la del treinta (esencialmente Buñuel, Vigo y Kautman, Ivens, Lods, Ströck) con el documento es patente y se comprende mejor cuando se el lugar de ese tipo de filmes en los programas de las salas, el carácter a veces chocante que puede tener o la fuerza de sus despropósitos.

La coyuntura asiste al surgimiento de la revista *Documents*, de Bataille-Leris-Einstein, a cuya izquierda "gran" Breton y los surrealistas, que permanecen fieles después de caso de "Un cadavre". El lugar que ocupa la fotografía en esta revista desplaza considerablemente el que de ella hacían Breton y Aragon en *Le Paysan de Paris* y *Nadja*, así como las revistas surrealistas. La referencia al cine será más frecuente en ella que en estas últimas. Una gran cantidad de artículos contienen alusiones o remisiones, pero también se encuentran textos explícitos, entre los cuales los de Bataille son los más violentos. En su contribución al "Diccionario", en la entrada "Ojo", subtítulo "golesina cañaba", después de un primer texto de Robert Desnos sobre la palabra y una

14. Señalamos que Bataille comenzaba su comentario sobre "El ojo" mediante un acercamiento de "la seducción erótica, del horror" que procura con "el temor a los insectos" (*Documents*, n° 4, septiembre de 1929, pág. 216).

15. La vaca tendida en la cama de la joven remite a un dibujo cómico de 1911, *Patouillard et sa vache* (Lux), de la que una fotografía de *Ciné-Journal* del 12 de agosto de 1911 nos muestra al animal y a su dueño en un dormitorio apizado de papel con flores pintadas. Fecourt cuenta su experiencia mientras se arrojaba en el estudio Gaumont, vio a los maquinistas poner una vaca en una cama con ayuda de aparatos, bajo la dirección de Jean Durand (*La loi et les mariages*, op. cit., pág. 54).

a *Un perro andaluz* en razón, por supuesto, de ojo cortado con la navaja del filme que.

se distingue de las producciones banales de vanguardia con las cuales uno se sentiría tentado a confundirlo, en tanto predomina el guión. Algunos hechos muy explícitos se suceden sin sucesión lógica, es cierto, pero al penetrar tanto en el horror, los espectadores son ganados tan directamente como en los filmes de aventuras. Tomados, y exactamente del cuello, sin ningún artificio, saben en efecto esos espectadores dónde se detendrán ya sea los autores de ese filme o sus semejantes? [...] ¿Cómo no ver hasta qué punto el horror se vuelve fascinante y también que por sí solo es lo suficientemente brutal como para quebrar lo que sofoca?"

En esas ideas, más allá de la recusación de "la vanguardia" institucional ("banal"), se encuentra la palabra "hecho", que ocupa el lugar

mano del momento. Aquí, el hecho, en su desnudez y en su literal brutalidad, no motivada por ninguna lógica narrativa (pese a que Bataille insista en el guión, en el encadenamiento de esos hechos), desemboca en el horror.

En el mismo orden de ideas, se enfrentan fotos de bailarinas norteamericanas más o menos desvestidas (en torno de Bessie Love) con un cliché etnográfico de ruños africanos de Bacouya, desnudos y fotografiados por un oficial francés (pág. 219) o los despojos de zorros en una exposición de pieles enfrentados con Betty Compson y su "boa" en un filme cualquiera (pág. 277).

No se puede dejar de señalar la importancia que asumen las fotos de Boiffard y las "de matadores" de Élie Lotar.¹⁷ Vinculadas a los comentarios de Bataille sobre las escenas de mutilaciones y fusilamientos en *El acorazado Potemkin* que esclarece la podredumbre de la carne, como detonante de la rebelión, su texto sobre el dedo gordo del pie o

16. G. Bataille: en "Diccionario", *Documents*, n° 4, op. cit., pág. 216. Vuelve a él en su análisis de "Juego lúgubre" de Dalí, en el n° 7, diciembre de 1929, pág. 372.

17. Quien, junto con Germaine Krul e Ivens, rodará filmes como operador (*Las Huérfanas*, de Buñuel) y realizador (*Ambervaliers*), además de su importante

la reflexión sobre "una mosca en la nariz de un orador",¹⁸ para comprender mejor la acogida a *La edad de oro* precedida por un documental policial.

En "Studi- 28" ca le Tholoze, número 10, pasan actualmente diferentes filmes

El primero, titulado *Paris bestiaux*, de los señores D'Abrie y Sorel, es documental. Muestra el interior de los mataderos de La Villette y particularmente de la matanza de animales: bueyes, cerdos, carneros. Se asiste

animales para extraer la materia que hay en ellos y conservar solamente la

Ese acercamiento suscita disgusto y, hacia el final, el filme es sonoramente

La película siguiente, titulada *À la Village* (fílm llamado "de montaje"

Ello agrario en la URSS. [...] Una vez terminada la jornada, los trabajadores se bañan juntos en el río. Uno de ellos, en primer plano, se desviste completamente, pero la parte de abajo de su cuerpo no es visible [...]

Después de un intervalo, es representada *La edad de oro*, filme sonoro surrealista, del señor Luis Buñuel.¹⁹

En ese informe policial se aprecian condensadamente varios elementos que se han señalado antes: el documento en bruto y brutal (choque), el filme de montaje, la presencia de trabajadores que encarnan, en un caso, un trabajo de matarife metódico y, en otro, un impudor antirético. De esta manera el filme de Buñuel, que será recibido con silbidos, exclamaciones diversas, según cuenta el informe del pol-

bestiaux retoma un tro-

18. G. Bataille "Figure humaine", en *Documents*, n° 4, op. cit., págs. 196.

19. Véase n° especial "L'Âge d'or, Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles", en *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Hors-série/Archives*, 1993, págs. 94-95 (relación de informaciones generales del 10 de diciembre de 1930).

admira por Buñuel), con el comensal y, en su plato, la matanza del buey inserta como viñeta. Pero en este caso se ha ido mucho más lejos e inevitablemente se recuerda la matanza de bueyes en *Stotchka* (*La huelga*), de Eisenstein, o la que filma Vertov en un *Kino-pravda* docu-

del filme a su comienzo, con el buey devuelto a su campo, donde parece apenas se le devuelven las entrañas a la panza y se lo vuelve a poner en pie. Esta restitución del animal a sí mismo, ese restablecimiento de un estado natural donde, como lo expresa admirablemente Jean-Jacques Rousseau, la búsqueda del bienestar y la conservación de sí mismo es

nancia al verlo sufrir y perecer es, sin duda, la denuncia más radical de la violencia social.²⁰ Será retomada por Georges Franju después de la guerra y de las masacres nazis en *Le Sang des bêtes* (1949), cuya primera versión del comentario, debido a Jean Painlevé (que se encuentra del sacrificio, de los rehenes y las masacres masivas, hacía hablar a los animales e intentaba que se los restituya en su integridad.²¹

20. J.-J. Rousseau *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1754), prefacio trad. cast. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Barcelona, Península, 1970).

21. Ese primer comentario de *Le Sang des bêtes* es reproducido a modo de facsimil en los anexos de la tesis de Roxana Hamery ("Jean Painlevé, un cinéaste au service de la science, 1902-1989", Université de Rennes 2, octubre de 2004, tomo 2, s. p.). Allí se lee en el discurso a propósito de los carneros:

Bastaría ahora con recomponer todo y con que nos devolvieran la sangre, algo de esa sangre que corre a raudales, nuestra sangre confundida. Y nuestras patas ya no golpearán en un solo clamor desesperado [...]. Y los bueyes [...] sólo mugimos en los largos convoyes abandonados noche y día en las estaciones, amontonados en sus vagones, que también transportarán hombres hacia sus propios mataderos". El vínculo entre *Le Sang des bêtes* y los campos nazis de exterminio fue establecido por Henri Agel ("la cámara se ramoviliza un plano general mostrando una gran sala silenciosa, completamente blanca, clínica mortuoria cuyo siniestro brillo me hace pensar en ciertas imágenes de las cámaras de concentración, con cuerpos mutilados y humeantes. [...] Los carneros, según balando: "Balan del mismo modo que cantan los prisioneros"; dice el comentario: ¿Es esta la frase que me hace vincular *Le Sang des bêtes* con *Nuit et brouillard*, que nos mostrara a prisioneros tratados como si fueran ganado?"

Mientras que, en 1948, Georges Sadou, considera que la vanguardia "evolucionaba" hacia el documental ante la presión del cine soviético,²² en el mismo momento Colectivo compara los dos movimientos que ha conocido sucesivamente, la Vanguardia francesa y "el Documental inglés".

Cuando Marcel L'Herbier me propuso [] ingresar a los estudios pa-
simos [] pude decir: asistir al nacimiento, al desarrollo y la muerte del

Por muchas razones la palabra "vanguardia" suscitaba objeciones de la mayoría de nosotros. Huele a ánguio extraordinario para las tomas, a inserción de negativos, a montaje rápido con una cierta cantidad de imágenes en completo desorden, a falta de tema o, si es que lo hay, de tema sin

temporáneos, y los colocan entre los pioneros del cine. En aquella época no

Cuando sus participantes fueron absorbidos por los estudios de grandes filmes, sabían que habían cambiado completamente la técnica de producción cinematográfica de fines del período mudo.

Cuando vimos aparecer aquí los primeros signos de un
muchos puntos similares a "la vanguardia" —el movimiento docu-
mos que podía beneficiarse con la experiencia de su predecesor francés. []

El movimiento documental inglés fue construido sobre bases mucho más estrechas que "la vanguardia" francesa. Ante todo, tuvo una doctrina bien definida. Tuvo sus *leaders* y una jerarquía muy elaborada. Contó con un brillante publicista en la persona de John Grierson [1].²³

Miroir de l'insolite dans le cinéma français, Paris, Éditions du Cerf 1958, pag. 157), y Siegfried Kracauer en *Theory of Film. The redemption of Physical Reality*, Nueva York, Oxford University Press, 1960, reed. Princeton University Press, 1997, pag. 306.

22 G. Sadoul: "L'avant-garde en France et dans le monde", en *Ciné-Club*, n° 1, 2^e año, octubre de 1948, págs. 3-4 Véase la 2^a parte de la presente obra.

23 Cine-Club, n.º 8, 1.º año, junio de 1948, pag. 1

SECTARIZACIÓN O PERMANENCIA DE LA VANGUARDIA

Parece una especie de puzzle, trozos sueltos, colocados unos junto a
do. Por momentos se piensa en *Un perro andaluz*. ¡Una lástima!

PIERRE BOST²⁴

Existe una permanencia de la vanguardia como revulsivo se la retaguardia, para decir también que es preciso fundar otra nueva, sobre bases diferentes.

1929 es un año caracterizado por la llegada del cine sonoro norteamericano y por la generalización de su tecnología en Europa, es también, en ese final de la década, el año de dos acontecimientos que marcan de manera su presencia. Entre abril y marzo, en Stuttgart, en el marco de la Exposición Internacional, se celebró el primer congreso internacional de cine, donde se reunieron conscientemente los medios del cine y la fotografía. Se expone el cine soviético, ampliación de fotogramas visualizados solos o en serie) Hans Richter —autor asimismo de un notable volumen sobre la com-

Morgen—organiza proyecciones

En forma paralela, pero de manera diferente, La Sarraz acoge a La Sarraz ofrecen un panorama de la situación y los posicionamientos. Sintomáticamente, Auriol comienza con estas palabras: "Les llamo la palabra 'vanguardia'".

24. Pierre Bost *Les annales politiques et littéraires*, n° 2536, 10 de agosto de 1935, págs. 146-147 (sobre *Marie des angoisses*, de M. Bernheim).

25. La transcripción de los debates se encuentra en los fondos Moussinac, BNF (Arts du Spectacle), en París. Fueron parcialmente publicados en R. Cosandey y T. Toda (dirs.): "Le premier congrès international du cinéma indépendant". *Archives*, n.º 84, abril de 2000, págs. 12-20.

Los debates, que reúnen a personalidades como Ruttmann, Eisenstein, Richter, Cavalcanti, Montagu, Balazs, Aron, Caballero, Moussinac, Franken, Schmidt, Prampolini y algunos otros, giran en torno a las definiciones de la palabra "independiente" y a sus consecuencias: vinculación con el público, oposición popular vs. elitista, formalismo. Prosiguen, pues, con los debates introducidos a partir de la posguerra y les dan una respuesta. El verdadero campo de reflexión es la difusión de los filmes (uno de los aspectos de la actividad de la asociación), mientras que la cooperativa de producción sigue siendo mucho más problemática llegado el momento de su implementación.

Pese a que más adelante su discurso retoma la expresión *fi me* "de vanguardia", Aurioi, que mezcla en la noción de independiente los filmes rusos, las producciones francesas y los cortometrajes de vanguardia (Man Ray), pone el acento en la cuestión de la producción y la explotación. Comprueba que, si bien esta última, en la tradición de los cineclubes y las salas especializadas, se comporta bien, la producción por el contrario, se encuentra en la anarquía.

Como Richter le escribía a Vertov invitado inicialmente a participar del Congreso, pero que debió volver a Kiev para un rodaje-, "el Congreso era cualquier cosa salvo revolucionario" Eisenstein explicará luego, en sus *Memorias*, que la discrepancia entre los participantes tropezaba tanto sobre las tomas de posición ideológicas como artísticas. Richter y Balazs se enfrentarán decididamente en cuanto a la cuestión de *fi me* de vanguardia y Eisenstein apoyará a Richter. Para Richter, Balazs se revelaba como "un adepto reaccionario al *fi me* de ficción, como alguien completamente hostil a un nuevo movimiento cinematográfico", pese a lo que dijera al respecto.

El segundo CICI tuvo lugar en Bruselas hacia fines de 1930. Allí se insistió en la educación del espectador, se habló de censura, de cine sonoro, pero la implementación de estructuras internacionales de colaboración fue algo que siguió estando en el limbo. Charles Dekenkeleire lo deplora.²⁶

De esta manera, la prosecución del movimiento llamado de vanguardia experimenta diversas modalidades; la primera surge de la década del veinte: se trata del movimiento del cine independiente, formalizado por

el CICI. Es, de alguna manera, la secularización de un cine que escapa a la tutela del comercio propiamente dicho (que sólo busca la rentabilidad de una inversión). La segunda obedece a la integración en el cine narrativo comercial de procedimientos "vanguardistas", concentrados en escenas de sueños, de embriaguez o en secuencias de recapitulación o explicativas (que resumen una situación, reseñan una evolución económica, un itinerario, en especial). Allí donde reina el resumen, la síntesis, incluso la alegoría, en esas suspensiones del relato, se admiten las transgresiones de la representación reglamentada.

26 Véase Laura Vichi: *Henry Storck. De l'avant-garde au documentaire social*, Crisnée, Yellow Now, 2002, pág. 15.

Segunda parte

LA VANGUARDIA HOY

CAPÍTULO 5

Los debates sobre la vanguardia después de la Segunda Guerra Mundial

Hubo una época en que la vanguardia causaba miedo, como la cabeza de Medusa, y épocas en que causaba admiración.

JEAN COCTEAU¹

En razón de la amenaza fascista y nazi que pesa sobre la Europa de la década del treinta —cuyos muchos exiliados, arte todo alemnés, pero también húngaros, rumanos, etc., lo demuestra con contundencia—, los grupos de vanguardia recogen progresivamente su velamen, adoptando estrategias de frente unido —o único—, entablando alianzas con autores y corrientes a los que combatían hasta entonces. Las discrepancias en el seno de los campos culturales y artísticos adoptan así una importancia secundaria en relación con los desafíos del momento. Hemos visto que la cuestión del "realismo", equivocadamente o con razón, ocupa todo un conjunto de debates vinculados a la inteligibilidad por parte de las masas. Ver en ella una pura y simple regresión sería un error: pintores como Delaunay, Dufy, Survage, Lhote o Leger desarrollan prácticas nuevas en su arte, en particular por el lado del muralismo que experimenta en el México "revolucionario" el espectacular éxito que conocemos con Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Orozco, etc., y que desempeña un papel clave en la evolución de la pintura norteamericana. Pollock se forma en esta escuela. El Frente popular ofrece ocasiones para hacer experiencias, a gran escala, de teatro de masas, decorados de construcciones públicas, frescos fotográficos,

1 Georges-Michel Boyay: "Dialogue avec Jean Cocteau", en *Cinéma. Un œil ouvert sur le monde*, Lausana, La Guilde du Livre, 1952, págs. 12-13.

mente, a la vanguardia a un conjunto de procedimientos, incluso "excentricidades", destinados a envejecer.⁵

POR UNA "NUEVA VANGUARDIA"

Después de la guerra, la problemática de "la vanguardia" se reacciona en dos direcciones que es preciso distinguir.

Por una parte, el movimiento artístico revolucionario CoBrA (1948-1951) establece el puente con el período más virulento de la vanguardia, tanto formal como documental. El enfoque de CoBrA pasa por cuestionamiento de todos los medios: pintura, poesía, cine, etc. En seno del campo cinematográfico, esa corriente, que más adelante tendrá

marginal. Sobre ello volveremos más adelante, cuando habremos de hablar del letismo y del situacionismo.

Por otra parte, la cuestión de la vanguardia vuelve a plantearse, pero dentro del cine, aunque se trate de renovación, no de transformación absoluta.

La cesura del conflicto modificó el paisaje cinematográfico (aunque más no fuera por la falta de circulación de los filmes entre los beligerantes), tanto en Estados Unidos como en Italia había dado comienzo una renovación que aparece con intensidad, dado que recomienzan los intercambios y los festivales vuelven a realizarse. En muchos casos el cine se había visto comprometido durante la guerra —y a menudo antes, en regímenes ya entonces condenados— y no se lo podía dejar en tal estado. La cuestión de la vanguardia en el sentido de *promotora* vuelve, pues, en ese sentido, en el Congreso Internacional de Cine de Bâle, en 1945. Lucien Emmer pronuncia un discurso titulado "Por una nueva vanguardia en el que trata de sacar al cine de su embotamiento, de su enfermedad, su caos, recuperando su "novedad" y sus "posibilidades de expresión". Pero en el "campo restringido" del filme sobre el arte, en el subconjunto del cine documental, es donde se enuncian sus propuestas.⁶

5 En 1952, Cocteau hablaba de los "atributos excentricos de lo que se denomina vanguardia" (*op. cit.*)

6 En *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès International du cinéma à Bâle. Cahiers de Travaux 10* Ginebra, Trois Collines, 1945, pags. 127-132. El filme sobre el a

Pese a que la reivindicación de hacer pasar la cámara del ojo al

ambición de Alexandre Astruc es de una envergadura totalmente diferente: el cine, con la "*caméra stylo*" (la cámara lapicera), se convierte

al aplicarse al campo de la "abstracción". A ese efecto, el mismo Astruc preconiza el advenimiento de una "nueva vanguardia".⁷

Tanto Emmer como Astruc retomaron, pues, una expresión que ya había utilizado Epstein en 1924. Ahora bien, el azar llevará a la confrontación entre la antigua y la nueva vanguardia en la Muestra de Venecia de 1947, donde Hans Richter presenta *Dreams that Money*

realizado con Duchamp, Man Ray, Léger, Ernst, Tzara... Esta presentación, que *La revue du cinéma* había anticipado al publicar un texto de Richter, "Ver lo maravilloso", y un artículo de Herman G. Wernberg,

Pagad dos centavos de sueño", al año siguiente dará lugar a una reacción virulenta de Henri Langlois, "La vanguardia de ayer y la de hoy", y

en la crítica cinematográfica".⁸

había nacido, no sin reticencias, en la corriente de la década del treinta con Auguste Baron (pionero del cine francés, en particular en el campo del cine sonoro), cuando logró autorización para introducir una cámara y una plataforma rodante para *travelling* en el Salon Carré del Louvre, para filmar *Las bodas de Caná*, de Veronese. Después lo siguió Paul Heilgronner, en Florencia, en la Capilla de los Medicis (Roberto Paoletti, "Arti plastiche e documentario d'arte", en coll., *Le belle Arti e i filmi Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia*, Roma, Bianco e Nero editore, 1950, pag. 45). Pero con los filmes de Luciano Emmer (*Piero della Francesca*), Henri Storck (*Paul Delvaux, Rubens*), Alain Resnais (*Van Gogh, Guernica*), Pierre Kast (*Goya*) (*Goya. Los desastres de la guerra*), etc., el filme sobre el arte adquiere una dimensión "experimental" que permite al mismo tiempo una nueva "lectura" de las obras de arte, comparable con la empresa del "museo imaginario" de Maitreux, y otra relación con el objeto cuadro (el último filme radical al respecto es *Une visite au Louvre*, de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 2004). En 1948, el Congreso del Filme de Arte de nuevo los Congresos del Filme experimental de Copenhague, de Bruselas, etc., resuñaron la importancia de ese "género" que permite la articulación arte-cine.

7 A. Astruc: "Naissance d'une nouvelle avant-garde. La caméra stylo", en *L'Ecran français*, 30 de marzo de 1948, pag. 4.

8 Esos artículos aparecieron, respectivamente, en el 7 (verano de 1947),

Más allá de la apreciación del filme de Richter, ¿dónde se sitúa la controversia? En la idea, que surgió muy tempranamente en la década del veinte y que Jean George Auroi había expresado en el Congreso de La Sarraz de 1929, según la cual la postura "vanguardia" es ridícula o pretenciosa, pues la vanguardia pasa de moda y se convierte en algo "de retaguardia". El editorial de *La Revue du cinéma* —que precede a los textos vinculados a *Sueños que el dinero puede comprar* y que está "montado" con un texto de Cocteau donde elogia *Le Diable au corps* (1946) (*El diablo y la dama*), de Autant-Lara— remite las innovaciones de la vanguardia a los efectos especiales de cine de Hollywood y preconiza, a su vez, el desarrollo de una "vanguardia nueva." "Para avanzar con respecto al grueso del ejército de fabricantes de filmes de consumo corriente, es necesario emprender algo diferente a lo que lograron en su tiempo los expresionistas germanos o Louis Delluc, [etc.]" Y, antes de concluir, cita los ejemplos de Cocteau, de Autant-Lara (ambos pertenecientes a la "primera vanguardia"), David Lean, Wyler

Bien, la vanguardia ha pasado. La palabra está para ser clasificada. VANGUARDIA es el cartel para fijar en un armario de cinemateca. Dado que "vanguardia" significa "retaguardia", es preciso buscar otro término, pero sobre todo es necesario que ese término designe algo, una cierta empresa, por lo menos un cierto espíritu de empresa.

La crítica de Henri Langlois se sitúa en la misma argumentación y estigmatiza el "regreso" a la vanguardia "histórica" producido bajo la conducción de Richter. Para él, ese filme es un pasuche, repetitivo, que tartamudea. Prefiere a Maya Deren quien por entonces hace sus comienzos en el cine y a la que un jurado, en Cannes, ha destacado.⁹

n° 11 (marzo de 1948) y n° 17 (septiembre de 1948). Weinberg, crítico, director de sala, había reanizado dos filmes experimentales en la década del veinte (*City Symphony* y *Autumn Fire*).

9. Weinberg, muy poco perspicaz para el caso, negará cualquier interés en Maya Deren en su respuesta a Langlois (*la Revue du Cinéma*, n° 17, septiembre de 1948, pág. 58), calificando su cine como "de aficionado", lo que aclara contradictoriamente la tesis de Jan-Christopher Horak de la pertenencia a "la primera vanguardia norteamericana" —de la que Weinberg formaba parte— del conjunto de "cine de aficionados" (*Lovers of Cinema: The First American Film avant-garde, 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995), así

Poco después, Bazin sobrepasará esta posición al decir que "el vocablo 'vanguardia'" está vinculado históricamente a un momento bien caracterizado del cine, en el transcurso del periodo 1925-1928, y proclamará que si la vanguardia "son los filmes que están adelantados con respecto al cine", se la debe buscar por el lado de Stroheim, de Renoir, de Bresson.¹⁰

SADOUT CONTRA BAZIN

Toda una corriente crítica retomará y ampliará esta argumentación baziniana, que es sintetizada por Jacques Doniol-Valcroze en un volumen colectivo de 1953. Después de distinguir, por una parte, en el periodo 1920-1930 el sentido de la palabra vanguardia de concepto "no situado en el tiempo" y, por otra parte, vanguardia *externa* (teatro filmado, filme sobre el arte, filmes documentales) y vanguardia *interna* (los filmes estándar, comerciales, novelescos, que cuentan una historia, donde la vanguardia es "inherente a la estructura interna del filme..."), proclama

En los filmes destinados a los circuitos públicos es donde hay que buscar, pues, la vanguardia [...]. En suma, no es hacia la pátida Maya Deren y a los estudiosos hechosos Whitney hacia donde es preciso dirigir la mirada —por otra parte sus mayores, un Ruttmann, una Germaine Dulac eran mucho menos la vanguardia de lo que lo eran, antes que ellos, un Griffith y un Ince o, en su época, un Eisenstein y un Stroheim—, sino hacia Welles o Huston. En forma paralela, en Francia [...] la vanguardia no es algunos ensayos sinil surrealistas [...] sino *Le Journal d'un curé de campagne* (1951) (*Diario de un cura rural*).¹¹

como la afirmación de Robert Halet según la cual Weinberg "anticipa ciertos procedimientos iconográficos —o les sirve como modelo— puestos en práctica por Maya Deren en *Meshes of the Afternoon*" (*ibid.*). Michel Mayoux, por su parte, en *Cahiers du cinéma*, n° 10 (marzo de 1952) sólo ve en Maya Deren a uno de esos "autores de filmes que se quedaron en la estética surrealista" (pág. 6), como Doniol-Valcroze (véase más adelante).

10. André Bazin: "L'Avant-garde nouvelle", en *Cahiers du cinéma*, n° 10, marzo de 1952, pags. 16-17.

11. J. Doniol-Valcroze: "De l'avant-garde", en H. Agez, J.-P. Barrot, A.

Esta posición, que corta la postura de vanguardia de toda vinculación con lo social y lo político, incluido en el campo cinematográfico (puesto que se ha convertido en un rasgo estructural del texto), y sólo quiere conservar la parte de "innovación" que aportaría un filme «un cineasta, desemboca en un Agei en aproximaciones „... *La Pointe courte*, filme de vanguardia») y absurdos: "He aquí una vanguardia mucho más accesible, la que representa Albert Lamorisse con *Le ballon rouge*..." (El globo rojo).¹²

1948 es la matriz de esa discrepancia que culmina en el enfrentamiento entre Bazin, de parte teórica en reflexiones sobre los posicionamientos sobre la cuestión. A propósito de filme de Welles, *The Lady from Shanghai* (1948) (*La dama de Shanghai*), Claude Mauriac, en *Le Figaro littéraire*, Roger Boussinot en *Action*, dos semanarios culturales y políticos situados en las antipodas entre sí, y finalmente Alexandre Astruc, en *La Table ronde*, se entregan a un enfrentamiento término a término. Para Mauriac, Welles hace "cine puro" "A pesar del molde estándar de la intriga" —escribe— Welles innova, encadena los planos "con desprecio de las más sagradas leyes del oficio", enfrenta las reglas clásicas. Welles es el Manet del cine, hace del filme un "arte nuevo".¹³

Por su parte, Boussinot objeta:

En 1947 el cine es otra cosa que un álbum de fotografías bien pegadas o un ejercicio de prestidigitación. La vanguardia del cine ya no reside en la manera en que un filme es realizado, sino en la manera en que es pensado. *Entr'acte* (*Entreacto*) ya no es un filme de vanguardia. Por otra parte, tampoco lo es *Un perro andaluz* [...]. En tanto autor de proyectos grandiosos, Orson Welles no es un autor de vanguardia. Pero un filme de Orson Welles es tanto pintura de los perjuicios de una concepción capitalista del mundo como un filme de vanguardia. No es casual que Welles sea considerado peligro por el Comité de Actividades Anticapitalistas [sic].

Bazin, D. Marion, J. Queva, y J.-L. Tallenay: *Sept ans de cinéma français*, Paris, Cerf, 1993, págs. 7-25.

12. H. Agei: *Miroir de l'insolite dans le cinéma français*, Paris, Cerf, 1958, págs. 75-79.

13. Claude Mauriac: "La dame de Shanghai", en *Le Figaro littéraire*, n° 89, 3 de enero de 1948, pág. 6.

Alexandre Astruc supera el antagonismo de sus colegas

A propósito de Orson Welles, es imposible hablar de vanguardia. Sus juegos no son los de ese no conformismo fácil y revolucionario que se saluda hoy con respeto a lo que hemos convenido en llamar una crónica de cine. Van acompañados por un peso agresivo y un orgullo tranquilo (que no es la insolencia, que es lo contrario de la insolencia), donde van la prueba de altura espiritual. Ahora bien, ¿quién ha oído alguna vez hablar de altura a propósito de vanguardia?¹⁴

El filme "es una obra formal pura, un ejercicio de estilo donde un autor se desolidariza con su tema sin introducir en él la parodia, es decir, minándola en la expresión, sino, por el contrario, llevando los efectos hasta el punto en que adquieran de nuevo un poder perdido (redescubrimiento de la retórica, como en *Les Fleurs de Tarbes*, de Paulhan)"¹⁴

La posición de Astruc es combatida y las expresiones de Boussinot serán retomadas dos años después por Georges Sadoul (que quizá las haya inspirado cuando habla, a propósito de *Point du jour* (1949), de Louis Daquin, de "una nueva vanguardia", comparándolo con *Ladri di biciclette* (1948) (*Ladrones de bicicletas*), de De Sica, y del cine de

la vanguardia no es la fabricación de ingeniosos bordados sobre temas ya tratados, la cómoda repetición de fórmulas prestadas, sino un puesto donde se corre el riesgo de "romperse la cara", ya sea porque el público no entienda que se rompa con el uso de sus costumbres o porque la novedad de los problemas abordados impide encontrar una solución satisfactoria.¹⁵

14. A. Astruc: "Notes sur Orson Welles", en *La Table ronde*, n° 2, febrero de 1948, incluido en *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, págs. 319-324. Recordemos que en *Les fleurs de Tarbes* (1941), Paulhan preconiza una literatura que esté centrada en la retórica, en la expresión, a los efectos de evitar la "transparencia de los textos" que transforma al escritor en un simple "aparato registrador". Se advertirá en esta dicotómica expresión una lanza torca con uno de los rasgos definitorios de la inspiración surrealista (véase *supra*).

15. "Une nouvelle avant-garde *Le Point du jour*" en *Les Lettres françaises*, n° 260, 12 de mayo de 1949. Antes, Daquin había atacado especialmente a Astruc.

De esta manera, todos concuerdan en rechazar la "vieja vanguardia" reducida a juegos formales, se encuentra decididamente pasada de moda. Sin embargo, la "nueva vanguardia" que preconizan Astruc y luego Bazin también procede de opciones técnicas (plano-secuencia, profundidad de campo...) y parece encontrarse frente a los mismos adversarios que la antigua: una élite intelectual que se niega a reconocer un arte y un lenguaje en el cine.

Como se ha visto, el "manifesto" de Astruc sobre la "cámara stylo [lapicera]" se substituye, en efecto, "Por una nueva vanguardia" y la declaración de obsolescencia de la vanguardia de la década de veinte en *La Revue du cinéma* de 1947 se titula "A propósito de una nueva vanguardia".

Esos intercambios polémicos llegan a su punto culminante en marzo de 1949, cuando *L'Écran français* anuncia mediante un afiche el siguiente acontecimiento:

TODOS LOS AMIGOS DE L'ÉCRAN
vendrán el jueves 10 de marzo a las 20.45
AL GRAN DEBATE SOBRE
LA VANGUARDIA EN EL CINE
Organizado por
L'ÉCRAN FRANÇAIS
Entre Georges SADOUL y André BAZIN
En la Maison de la Pensée française
2, rue de l'Élysée, Paris (8^e)
Se prevén numerosas intervenciones
Costo de la participación: 30 francos.

Al ser estrictamente limitado el número de localidades,
es prudente reservarlas
presentándose o escribiendo
(con un timbre postal para la respuesta) a
la administración de
L'ÉCRAN FRANÇAIS
18, rue du Croissant, Paris (2^e)

Este debate es anunciado, en encarte, en una página titulada "Observaciones desplazadas", firmada por Louis Daquin. Es un ataque virulento a la "joven crítica cinematográfica", representada por Astruc y

animada por el cineclub "Objectif 49" (o sea, en torno de Bazin, Rohmer/Scherer, Doniol-Valcroze, etc.).

No les reprocho que se hayan lanzado al descubrimiento de lo nuevo —escribe Daquin— a la búsqueda de una vanguardia en reacción contra el conformismo y una innegable esterilización, sino que no hayan analizado el problema, que hayan cedido, a sabiendas o inconscientemente, a las influencias que los rodean, que hayan obedecido sin disgusto ciertas consignas que, por otra parte, no daran de hoy que se unan a Isidore Isou y su letinismo o a un Breton solocado por reanimar el difunto surrealismo.

¿Qué descubren o, más bien, que creen haber descubierto? ¿Que reclaman? Una revolución formal, la posibilidad de cuestionar todos los problemas estéticos y el lanzamiento de fórmulas tales como "El cine, arte abstracto" dice Astruc, quien, después de darse a conocer hace dos años por escupir a Chaplin, hoy viene a declarar que "abstraer es humanizar".

Nadie negará que una obra de arte debe ser, por esencia, la expresión de una cierta visión del mundo, pero para ellos, de ahora en más todo el arte cinematográfico sólo existe en función de los núcleos del objetivo, de la apertura del diafragma, del ángulo de inclinación de la cámara y de la superficie escenográfica que permite sin duda la integración de "esta nueva dimensión: la abstracción [...]"

Racientemente, Sadoul me hacía notar que esta tendencia "estética" que coloca la forma antes que el fondo ya se había manifestado en el cine. Hubo una época de proezas estéticas que se convirtieron en una verdadera moda: imagen desenfocada, deformación de imágenes, montaje rápido y gratuito, acrobacias de la cámara, etc.¹⁶

El informe sobre el debate Sadoul-Bazin es publicado sin particular relieve en el número siguiente de *L'Écran français* con la firma de François Timmory, pero el título indica de entrada un desplazamiento del tema, "el debate Sadoul-Bazin más en público sobre 'la vanguardia en el cine se ha convertido en 'la batalla entre la forma y el fondo'". Según el periodista, el intercambio abordó inicialmente la historia y el compromiso crítico de hoy. Bazin "procura descubrir en el comportamiento de una cámara frente a frente con los actores el futuro del arte al que se dedica". Sadoul define lo que ha sido en la historia del cine la vanguardia, su papel en la evolución de ese arte. Pero rápidamente

16 Louis Daquin: "Remarques déplacées...", en *L'Écran français*, n° 193, 8 de marzo de 1949, págs. 3, 10.

se vuelven a encontrar los mismos vañores que sustentan los dos enfoques que relegan la así llamada vanguardia a una expresión formal, y que permite el enunciado algo lamentable: "Durante mucho tiempo el problema de la vanguardia fue el de la forma; se trataba de saber cómo decir las cosas. Hoy el problema de la forma se encuentra más o menos solucionado. Se trata de saber que necesita ser dicho: 'La vanguardia no se encuentra en la forma: está en el fondo'".¹⁷

Sin embargo, la cuestión formal no deja de seguir produciendo debate. Maurice Schérer, en "el cine, arte del espacio", remite las obras "cine puro" (los filmes llamados de vanguardia), generalmente acredores de una dimensión plástica a "concepciones más literarias o pictóricas que verdaderamente cinematográficas, no es por su grado de abstracción que se podrá determinar el grado de pureza de un filme sino por la especificidad de los medios que emplea".¹⁸ No hay allí una toma de distancia con relación a la reivindicación de Astruc de una *cámara-stylo* y de un cine que llegue a la *abstracción*?

Más adelante, en un texto titulado "Por un cine sonoro" (titulado en el que se reconoce una de las formas de enunciación de la reivindicación, del manifiesto), deplora que no haya existido hasta entonces "un verdadero estilo del cine sonoro" y proclama que "el cine constituirá este estilo y que, pese a todas las dificultades materiales, se deben emplear las investigaciones de una vanguardia digna de este nombre".

El filme "maldito"

Una manifestación creada por el cineclub Objectif 49 vuelve a ofrecer una oportunidad en el sentido de la institucionalización de sus tesis —además de la prensa, donde se publican las críticas del grupo, y el cineclub, donde expresa sus puntos de vista—; es el festival del "filme

17. *L'Émin français*, n° 194, 13 de marzo de 1949, págs. 2 y 13. En este debate intervienen, además de los conferencistas, Jean Mitry, Alexandre Astier, Roger Leenhardt y Louis Dreyfus.

18. M. Schérer. "Le cinéma, l'art de l'espace" en *La Revue du cinéma*, n° 14, junio de 1948, pág. 1.

19. M. Schérer. "Pour un cinéma parlant", en *Les Temps Modernes*, n° 36, septiembre de 1948, págs. 565-569.

"maldito" que pretende oponerse a Cannes al instalar en Biarritz un "contrafestival" y al procurar salir del modelo de la vanguardia. La expresión "filme maldito" de alguna manera viene a fijar la controversia acerca de la vanguardia y a proponer una alternativa que prepara el pasaje a la "renovación" en medio del sistema comercial.

Maurice Schérer, que da cuenta en *Les Temps Modernes* de la manifestación (de la que es uno de los organizadores), distingue tres series de filmes que integran la "vanguardia": los filmes desconocidos en Francia por razones diversas; los filmes clásicos, pero mal recibidos, que demandan una rehabilitación;

Hay pocas cosas para decir acerca del primer grupo. Nunca estuvo en los crengios de "Objectif 49" resucitar a la vieja vanguardia y apoyar a los que permanecen fieles a su espíritu. Incluso me he preguntado si alguna de las películas abstractas que modestamente se adjudican el título de filmes experimentales alguna vez llegó a hacer progresar una sola pulgada el arte del cine. Pues, ¿qué nos ofrecen que no estuviera ya desde mucho tiempo antes en Méliès o en Griffith? Para nosotros, pues, la causa es clara: que se vea, si se quiere, en la presentación de algunos Lee, Whitney o McLaren una última cortesía hecha a nuestros adversarios, cortesía no exenta de humor, pues el favor se vuelve hacia los pequeños filmes publicitarios de McLaren de Montreal. De esta manera, el surrealismo muere en los afiches del subte.

Y así, prefiero la ingenuidad auténtica de Cohl, de Méliès y las 400 tonas de la *Grème Éclipse*. La paradoja del arte moderno es que, al ser artificialmente reemplazado en las fuentes vivas del arte popular o primitivo, no puede huir del hermismo sino degradándose. Pero la propia juventud del cine lo preserva de la esclerosis que amenaza las otras artes. Que siga su propio camino sin preocuparse por sus ambiciones o sus renunciamentos. Si tiene con respecto a ellas vanos siglos de retraso, que vea en ello no su inferioridad, sino su fuerza.²⁰

Al evocar filmes de la tercera categoría, Schérer habla de Vigo "cuyo barniz 'vanguardista' de ninguna manera atacó profundamente sus frescos colores. Pues esa búsqueda exacerbada de lo insólito que se puede seguir de un extremo al otro de la obra de Vigo no es únicamente hija del surrealismo, cuyos tópicos se dieron cita en la cabina del segundo de *L'Atalante*".

20. Maurice Schérer. "Le festival du filme maudit", en *Les Temps Modernes*, 48, octubre de 1949, págs. 760-765.

Luego amplía sus observaciones a los "debates en los que un público joven y entusiasta no prestó su colaboración":

Por supuesto, la cuestión "de la vanguardia" suscitó como siempre las pasiones. Por cierto que la unanimidad está lejos de alcanzarse sobre punto litigioso, pero observo en la generación más joven, a pesar del éxito que siente aún por los grandes movimientos poéticos de período entre ambas guerras, una inquietud menos decidida de proclamar su ruptura con la tradición clásica o "burguesa". La voluntad de liberación que marcó la empresa de nuestros mayores ha conseguido tan bien sus fines que ahora quita al espíritu de rebelión toda la materia en la que se pueda ejercer. Pues que se ha convenido en jurar solamente por la Historia, digamos que en un determinado momento de la evolución de las artes, los valores de conservación acaban merezcan imponerse sobre los de revolución y progreso.

Sea como fuere, en el momento en que las otras artes (pintura, música, poesía) parecen muy cerca de comprometerse, aunque sea provisoriamente en un atolladero, el cine nos seduce por su aspecto juvenil y la sencillez de su lenguaje. Nos corresponde a nosotros enriquecerlo sin querer conservarlo a toda costa esta ingenuidad que antes constituyó su encanto, ni tam con un exceso contrario, oscurecerlo con refinamientos que no tienen cura. Un arte sin público es ya un arte medio muerto.

¿Dónde está el surrealismo en el cine? Si es en el baturrillo del pañol del Père Jules, por supuesto que el cine que estuviera vinculado a él sólo pondría de manifiesto los adornos de un "estilo", un manierismo decorativo. Pues bien, en 1949 se encuentra incluso en Jean Rouch perpetuación de una corriente cuyos comienzos habían tenido lugar la década del veinte, en el surrealismo, y que se profundizó aún más en su disidencia con *Documents*, al reivindicar el documento en bruto, en contra de cualquier elemento artístico. Rouch, vinculado a los movimientos surrealistas que nacen y se desarrollan durante la guerra fuera de la tutela de Breton y Péret, que están exiliados,²¹ viaja

21. Sobre esa corriente surrealista que comienza con *Reverberations* (1938-1939); a la que pertenece Rouch, luego se convierte en *La Main à Plume*, la dirección de Noël Arnaud y Jean-François Chabrun, y *Le Surréalisme En et Toujours* (1943), vinculada a la Resistencia y los surrealistas belgas (normalmente incluidos en CoBrA), véase Michel Fauré *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris, La Table ronde, 1982 (reed. Paris, La petite vermillon 2003).

tras las huellas de Griault a la búsqueda de los Dogon de Sudán (hoy Mali), cineasta aficionado, etnógrafo por convicción, muestra, a partir de ese festival del filme maldito de 1949, algunos de sus documentos entre ellos *La circoncision*.²² Más adelante, reivindicará la inspiración surrealista a través de las categorías del encuentro, del azar objetivo, incluso del automatismo, al que vinculará a la enajenación y la técnica de la cámara participativa.

En su reseña del festival, Scherer lo menciona al pasar señalando los valores estéticos de la obra de Rouch, a saber: el uso de la película de 16 milímetros y del cine no profesional -en el que no cree-, en razón de "la gracia de un tema excepcional." Pero ni ese filme ni ese enfoque definen la categoría reivindicada de "filme maldito", cuya teoría le debe mucho manifiestamente a Jean Cocteau, quien, como poeta, se reconecta con el cine filmando o colaborando, uno tras otro, con varios filmes: *La Belle et la Bête* (1946) (*La bella y la bestia*), *Orphée* (1949) (*Orfeo*), *Les Parents terribles* (1948) (*Los padres terribles*), después de actividades como guionista durante la Ocupación. En el comentario de *Orfeo* se encuentran estas manifestaciones donde la vanguardia desempeña un papel de contraste, e incluso peor:

Orfeo no es el gran sacerdote que fue. Orfeo es un poeta célebre, cuya celebridad irrita lo que se ha convenido en llamar la vanguardia. La vanguardia desempeñará, pues, en el filme el papel del partido de las bacantes que no serán un club de mujeres, de las que Eurídice a antes de que Orfeo la desposara.²³

22. En Biarritz, *La Circoncision* es exhibida inmediatamente después de un filme mexicano (con música de Eisler), *The Forgotten Village*, que contrasta por más de una razón con aquél: estética del encuadre dominada, diestra iluminación, propósito progresista de erradicación de las costumbres locales en beneficio de la medicina moderna, etc.

23. J. Cocteau: *Orphée, Filme*, Paris, La Parado/André Bonne, 1950. Véase también en sus entrevistas con Georges-Michel Bovay: "Vanguardia es una expresión peligrosa. La juventud que cree que la vanguardia lleva un escudo ya no la reconoce. Por ejemplo, hice algo más audaz al llevar al cine *Les Parents terribles* que si hubiera vuelto a hacer otra *Sang d'un poète*" (*Cinéma sur le monde*, op. cit., pag. 105).

El artificio preconizado por Cocteau —que Schérer distingue del estetismo, denunciado en Visconti, o de la “geometría” eisensteiniana— ahora le da la espalda al documento. Así, al considerar el ejemplo de *Quatorze juillet* (1932) (*Catorce de julio*), de René Clair, Schérer escribe “Cuanto menos se dé valor a lo pintoresco exterior, mayor se exigirá la construcción del espacio del plano”, “nada reemplaza el estudio con su iluminación homogénea y sus tabiques móviles”²⁴.

HISTORIZACIÓN DE LA VANGUARDIA HISTÓRICA. SADOUL CONTRA LANGLOIS

En el mismo año, 1948, Georges Sadoul escribe para *Ciné-Club* panorama histórico de la vanguardia de preguerra en una vasta síntesis que resulta uno de sus escritos más lúcidos, tanto en los fundamentos fácticos, las vinculaciones con las otras artes o en el lugar en la sociedad como en la articulación que propone de las tendencias y las corrientes. La confrontación de las corrientes de la preguerra francesa se realiza con la vanguardia soviética, que funciona aquí como un criterio. En fin, el propio Sadoul no retomará con la misma claridad esa exposición en su *Histoire générale du cinéma*.

Hace comenzar esa vanguardia en 1924, “con diez o veinte años de retraso en relación con la pintura o la poesía”, y la distingue de la corriente animada por De la Hye y sus amigos, que “se inspiró en el dadaísmo o en el cubismo, en los que a continuación se inspiró la vanguardia, sino [que] prepararon el camino reclutando a un público que colocó el cine en el mismo rango que las otras artes”.

... rias y estéticas análogas, pero cuya ambición, desde su fundación, había sido llegar a la gran masa de espectadores.

Para eso Eisenstein o Pudovkin tuvieron la preocupación de aclarar el lenguaje. La vanguardia, por el contrario, lo oscureció mediante la pro-

²⁴ Incluso a René Clair no fuera “un cineasta maldito, él, como cualquier otro supo, sin abdicar de ninguna de sus pretensiones, ser más diferentes públicos”. El interesado responderá a su manera, hablando Tristan Corbière como de un “poeta maldito y su embargo incomprendido”.

terización de sus búsquedas formales. De esta manera, parecía ingresar a un

El dadaísmo estuvo en el origen de los primeros filmes de vanguardia (Los filmes alemanes de Eggeling, Richter, Ruttmann, o los franceses, de Man Ray, Léger, Picabia-Clair).

Después del arte abstracto y el dadaísmo, el cine se apoderaría de una nueva forma de la vanguardia literaria y artística: el surrealismo. El primer filme que lo reivindicó fue *La Coquille et le Clergyman* (1926, [...]). Un perro andaluz, que siguió a ese primer ensayo, fue, con *Entr'acte* (*Entreacto*), la obra maestra de la vanguardia [...]. No es preciso buscar esas caudales en *La sangre de un poeta*, donde Jean Cocteau experimentó en su plástica ciertas influencias del cine o de la poesía surrealista [...].

L'Âge d'or (*La edad de oro*) acentuó la reacción de *Un perro andaluz* contra la técnica brillante y gratuita de los comienzos de la vanguardia. Fragmentos tomados de los noticieros de actualidad y de un documental sobre los escorpiones se insertan sin fricción junto con imágenes de estudio neutro y casi banal.

Buñuel había encontrado una salida a la rebelión y a la desesperación adquirida cuando abandonó, luego de los artificios formales, las metáforas surrealistas en su documental social *Terre sans pain* (1932) (*Las Hurdas. Tierra sin pan* [...]).

Esta evolución y esas diferenciaciones fueron los rasgos de toda la vanguardia y de la juventud intelectual. La corriente que la llevó al cine, hacia el documental, no había esperado *Las Hurdas* para manifestarse. Desde el origen de la vanguardia, la corriente del “documentalismo” había estado junto con la abstracción alemana, con el “cine puro” o con el surrealismo francés. Esta tendencia pronto suplantó a todas las demás [...].

Rien que les heures (1926), de Alberto Cavalcanti, a menudo es considerado la primera manifestación de la corriente documental en la vanguardia [Kirsanoff, con *Meximontant*, predecible a *Brumes d'automne*, “más cercana a la vanguardia”, René Clair, *La Tour* (1928), Grémillon, *Tour en targe* (1927), Deslaw, *La Nuit électrique* (1930), Joris Ivens, *Le Pont d'acier* (1928), Regen (1929) (*Lluvia*)].

La revelación soviética precipitó, para la vanguardia, la evolución documental y dio carta de ciudadanía a hombre junto con los objetos. Dos obras características de la vanguardia que concluían: *La Zone*, de Lacombe, *A propos de Nuce*, de Vigo.

En Alemania, la influencia de Vertov fue determinante sobre la vanguardia. Hans Richter [...] retomó no sólo el método del “Cine-ojo” en *Reimsymphonie* (1928) [...]. Al proclamar desde 1926, “queremos un filme o”, Richter adaptó la vanguardia a temas sociales [...].

El “Laboratorio experimental” de la vanguardia, que en sus comienzos parecía abierto por estetas que trabajaran para esnobes, se encontró dando

resultados más fecundos que las realizaciones de Delluc y sus amigos. En Francia, esas búsquedas habían formado a los hombres de futuro: René Clair, Carné, Grémillon, Renoir y Jean Vigo.²⁵

La posición de Sadoul no aprehende a la "vieja vanguardia" según el modelo al que se la reduce en el discurso de los nuevos críticos y quienes reivindican una "nueva vanguardia". Por el contrario, el rechazo de una dimensión documental lleva a Sadoul a hacer de la vanguardia el zócalo del cine de las décadas del treinta y del cuarenta.

El rechazo de Sadoul con respecto a "la vanguardia histórica" sin embargo se instalará perdurablemente (hasta nuestros días), en particular a los efectos de poder oponerle la "nueva" vanguardia (cuya denominación no perdura), basada en una inversión de valores técnico y estéticos: falta de montaje, de palabra, exclusión de la dimensión plástica, etc.

Pero ese prejuicio también se apoya sobre la base de una revisión de la propia historia, revisión cuyo esquema lo proporciona Henri Langlois cuando, en 1952, publica —con seudónimo— un texto sobre la Vanguardia francesa en *L'Âge du cinéma*²⁶ que no acredita la versión de Sadoul sino que, por el contrario, la critica (sin nombrarla). Langlois instala el cine de los jóvenes autores como la "primera vanguardia" y ve su origen en Abel Gance y en *La Folie du Docteur Tubb* en razón de los efectos "subjetivos" de ese filme.²⁷ Desde entonces, la vanguardia fue asociada

25. G. Sadoul: "De Dada au surréalisme", en *Ciné-Club*, n° 1, 2° año, octubre de 1948, págs. 3-4.

26. *L'Âge du cinéma*, n° 6, verano de 1952, firmado D.-C. D. (sic: fallecido), incluido en *Cahiers du cinéma*, n° 202, junio-julio de 1968, págs. 8-18.

27. En la primera parte de la presente obra hemos visto que Sadoul, en su *Histoire générale du cinéma*, tomo II, 2 (el cine se convierte en un arte 1909-1920), publicada en el segundo trimestre de 1952, descartaba por completo esa hipótesis: "*La Folie du Docteur Tubb* surge mucho más de la pегuorra que de la vanguardia. Sólo tiene valor en razón de la personalidad de su autor. Como permaneció inédito, no pudo ejercer influencia en la nueva escuela francesa", pág. 320). En 1908, Étienne Arnaud ya había recurrido a la anamortosis en *Le Korrigan*, un filme Gaumont de 160 m. Un agricultor bretón ingiere una píldora proporcionada por un alquimista y es súbitamente transportado a París, donde ve a Notre-Dame y el panorama adolezcarle en torno a él, y también cómo la

con un "cine subjetivo" que rompe o contrasta con el cine norteamericano. La misma este y una hora y media este naturalmente. Langlois a bautizar a ese cine como "impresionista" para distinguirlo de "expresionismo" alemán.²⁸

Los filmes fueron los que hicieron una vanguardia; ésta no nació de una insensación artificial, sino del propio cine, de su fuerza y del contenido de sus filmes.

De esa manera, las salas de barrio fueron la primera escuela, la gran prensa, el primer laboratorio, el optimismo y el entusiasmo del público, el motor de la naciente vanguardia.

Más que Louis Delluc, más que Germaine Dulac, Abel Gance es el verdadero padre de la vanguardia francesa; ésta habría existido sin ellos, pero nunca sin él.

En la historia de la vanguardia, *La Folie du Docteur Tubb* tiene el significado de demostrarnos que la primera característica de la vanguardia europea fue la búsqueda de un cine subjetivo, en el que nunca se había pensado antes y así explicarnos por qué en 1923 la escuela francesa y la alemana se juntaron en *Le Montreur d'ombres* y luego en *Der Letzte Man* (*La última carcajada*). Lo mismo con *Rose Franco* (1919) [...]. Su único significado es fijar la hora y el día de salida a la palestra de una cierta poesía. Es la primera carta de presentación de la poesía de capilla.

l'orre Eiffel se hunde. Véase Bernard Basnde "Étienne Arnaud 1879-1955), une biographie", memoria de DEA, Paris-III, págs. 32 y 164. Bajo su seudónimo, Langlois tal vez estimara contradecir a Sadoul sin atacarlo de frente.

28. También ahí, Sadoul, en el volumen 5 de su *Histoire générale...* (publicado luego de su muerte), procura consolidar esta "invención" de Langlois. En 1952 él mismo había escrito que "la nueva escuela que se cristalizó hacia 1920, pronto reivindicaría un 'impresionismo de imágenes'" (*op. cit.*, pág. 403), pero no le da a esa expresión tanta amplitud. En 1923, en el marco de una conferencia pronunciada en el Salón de Otoño, titulada "Primer ensayo de clasificación de estilos", Moussinac distingue: el realismo, el cine pictórico, el simbolismo, el impresionismo. Los ensayos de ritmos cinematográficos, ciencia y cine (informado en "L'Âge héroïque du cinéma", en Georges-Michel Bovay (dir.), *Cinéma. Un œil ouvert sur le monde*, *op. cit.*, pág. 27). Se ve que el impresionismo no engloba en absoluto las nuevas tendencias del filme; es sólo un aspecto de ellas.

Muy rápidamente, la primera vanguardia se instalará en sus descumientos, sacrificando el espíritu y la forma, todo se desagregará

En 1919, Delluc había formulado la idea, a propósito de *Ramuz*, donde, según decía, Jacques de Baroncelli "ha dado un gran 'pa adelante'", según la cual "aquí nos acercamos a ese impresionismo animado que será -así lo creo- el propio del cine francés, el día en que el cine francés merezca plenamente ser llamado francés"²⁹

Pues bien, ese impresionismo lleva, por una parte, a la interpretación, llamada "natural", y, por la otra, al "punto de vista pictórico" al "contacto con la naturaleza directamente a la norteamericana" en oposición al "rembrandismo",³⁰ luz compuesta, artificial, inc "falsa". El objetivo es una especie de inmediatez. El uso de la palabra "impresión" que hará Germaine Dulac (ya sea de lado de espectáculo del de los personajes o de la atmósfera del filme) inflexionará, por cierto, el sentido de ese "impresionismo" de lado de la psicología, sin que por esto se llegue a formular una definición doctrinaria.

Se aprecia aquí que Langlois reconstruye la historia de una manera diferente a la de Sadoul y que instaura para la vanguardia una base estética que es al mismo tiempo la causa de su "decadencia". Los rucos Gance y el "punto de vista subjetivo" al "instalarse" se desnaturaliza. La violenta crítica dirigida a Richter en 1948 desarrollaba la mis-

PERMANENCIA DE LA VANGUARDIA DEL LADO DE COBRÁ

Al margen de esas polémicas y proclamas contradictorias, es preciso hacer aquí una especie de aparte para el grupo de artistas surgidos período de la guerra en Europa, que adopta el nombre de CoBrA al año a Copenhague, Bruselas y Amsterdam. Desde el comienzo, cuando se fundación, el 3 de noviembre de 1948, en París, por Asger Jorn (Dinamarca), Christian Dotremont y J. Noiret (Bélgica), Appel, Constant (Holanda), CoBrA se reivindica como "movimiento interna-

cional", publica textos que tienen la forma de manifiestos, suscita manifestaciones públicas. Su centro de gravedad está situado más bien en el sector de las artes plásticas y en el de la poesía, pero ese grupo tiene una vocación más vasta, que incluye el cine y la música, y se sitúa en una "reactivación crítica del surrealismo, cuyo academicismo deplora. Por otra parte, el componente belga se llama "surrealismo revolucionario". Los CoBrA proclaman su voluntad de vincularse con el movimiento evolucionario y reivindican el marxismo. El movimiento tiene un diario, CoBrA, cuyo subtítulo varía según las ediciones (puesto que cada número se dedica sucesivamente a un país): "Boletín para la coordinación de las investigaciones artísticas/vínculo flexible de los grupos experimentales danés (Host), belga (surrealista-revolucionario) y holandés (Reflex)", "Órgano del frente internacional de artistas experimentales de vanguardia" (nº 4), "internationale zeitschrift für moderne kunst" (nº 5), "revue bimestrielle de l'internationale des artistes expérimentaux" (nº 6), "Revue internationale de l'art expérimental" (nº 7). Ese movimiento lleva, pues, los rasgos distintivos de una vanguardia.

¿Qué lugar ocupa el cine en su lucha? Ante todo, se esfuerza por mantener la línea vanguardista de período 1920-1930, continuando, por ejemplo, con la reivindicación y la exhibición de *Le Ballet mécanique* sobre el que se expresa de nuevo Leger, quien concluye su texto con una apelación "a vosotros, los jóvenes"), pero también interesándose y reuniendo los trabajos experimentales que van desde el cine científico, como lo practica Jean Painlevé (que había sido un surrealista de la tendencia de Ivan Goll, en 1924) al filme abstracto (Len Lye, McLaurin o la cinepintura de Henry Valensi o Luigi Veronesi (ex de Abstrac-

tion-Creation). La relación con la historia del cine es particularmente interesante puesto que en CoBrA se dedican artículos e ilustraciones a Robertson y al precine, así como al cine de los primeros tiempos y a Chaplin. Jean Rame, que colabora en CoBrA, organiza en Bruselas, con la biblioteca y la Sociedad Real de Bellas Artes, un festival del filme abstracto y experimental que se desplazará hasta Knokke-le-Zoute y representará un polo mayor del cine experimental hasta la década del

Este enfoque coexiste con otro que ve en el cine la "prodigiosa arma del alma y del poeta".

29 L. Delluc: *Écrits cinématographiques* II/2, Paris, Cinéma-thèque française, 1990, pag. 20.

30 *Ibid.*, II/2, pag. 171.

Es sabido que, fieles al método marxista-leninista, los surrealistas de HOY se han aplicado muy particularmente al problema del conocimiento,

idéntico al problema del deseo y de la libertad, y esperan utilizar medios cinematográficos no solamente como un método eficaz de descubrimiento de evidencias concretas, sino también como marco experimental hacia la definitiva transformación del mundo.³¹

En dos páginas con forma de manifiesto ("Cinemasurrealisteste" firmado por el "grupo surrealista-revolucionario, sus amigos, sus vecinos" que encuadran dos collages de tres imágenes cada uno: el primero representa a Frankenstein, Superman y Truman; el segundo, a Caligari, Dr. Mabuse y Hitler (el famoso libro de Kracauer, *De Caligari a Hitler* es contemporáneo), se proclama

que la cámara no respeta en absoluto la realidad ni la realidad la cámara: compiten y se trata de saber cuál de las dos será más surrealista. [...] No corresponde, no sin dudas, arbitrar esta guerra, no enfiarla, sino exactamente agravarla. En efecto, somos de aquellos que no tomamos la realidad por el gruscoso maquillaje que algunas tristes Nathalie Factor han logrado imponerle, de los que no tomamos la cámara por la caja registradora, en la Galería Lafayette, de la Óptica Camera.³²

No obstante, la secuencia CoBrA —de la que también se puede ver la fecundidad del sector holandés, con los "jóvenes iracundos", los poetas y pintores Lucebert y Schierbeek (cuya influencia será decisiva en Johan van der Keuken)— sólo adquiere su sentido en la prolongación que experimenta en el situacionismo, cuando Asger Jorn y algunos otros adhieren a él. Al anteponer la noción de experiencia (*Le Petit CoBrA*, n.º 1, 1949), CoBrA abre un espacio que más adelante será ocupado por la noción de situación y luego por la de acción y performance.

EL CINE LETRISTA

Ya hemos visto aparecer la referencia al lettrismo en la polémica entre Daquin y Auruc. Enronces simbolizaba el modelo de grupo "artista esteticista". Pero no podía tratarse de cine letrista, pues el movimiento

31. Hubert Juin: "Du cinéma considéré comme un moyen", en *CoBrA*, 1949, p. 1.

32. "Cinemasurrealisteste" *ibid.* (s. p.).

sólo era por entonces literario. Recién poco después de las dos ediciones

Hubert Juin de *Barthes* surge ese cine con el primer filme de Isidore Isou, que es exhibido en Cannes, fuera del festival.³³

A primera vista podría existir una cierta relación de continuidad entre "el filme maldito" y el cine letrista, puesto que Jean Cocteau figura en uno y en otro como inspirador o como apoyo. Cuando Isidore Isou saca su *Traité de base et d'éternité* (1952) del Estudio de "Étotele, en 1952, el afiche es concebido y escrito por Cocteau, quien había descubierto el filme en Cannes, pocos meses antes de que suscitara polémica lo que Isou había llamado la "découverte en chambre de la réalité" y el verso "nunca convenable". Los exergos que se leen en el afiche del *Traité* mencionan que el filme recibió "el Premio de los productores y vigilantes de la 14.ª edición del Premio Saint-Germain des Prés" y se aproxima que "el filme en la prensa continúa a tra-la-de-sofocar", "el filme que la juventud y la vanguardia exaltan". Se aprecia en ellos que Isou se ya promueve ese primer filme letrista que surge en una cierta continuidad con procedimientos como la superposición, disociación sonido/imagen, imágenes rayadas, imágenes en negro, etc.: se trata de darle fin a un cierto cine reinante (*amplique**) el nacido con los hermanos Lumière) e instaurar la era del cine *cineclador*. Según Isou, es "un manifiesto para mis próximos filmes [...] como *La sangre de un poeta*"³⁴ o "Siempre he creído que un manifiesto nuevo vale más que una obra perfecta, porque el manifiesto demuestra cómo se crean obras nuevas".

También se aprecia cómo reactiva o moviliza la expresión "vanguardia", cuya definición da lugar a controversias, según se ha visto, tanto en la crítica como entre los historiadores del cine.

Sin embargo, es preciso destacar que el entoque de Isou, a pesar de la carga de utopía con respecto al cine tal cual es, se orientó más bien a renovarlo, a fusionarlo, a abrir una nueva era en el campo de la esté-

33. La historia de ese movimiento es esbozada de forma detallada y documentada por Frédérique Devaux en *Le cinéma lettriste 1951-1991*, Paris, Paris Experimental, 1992.

* Expresión de Isidore Isou para calificar una etapa inicial del cine, cuando su desarrollo se producía mediante la construcción de los temas "nude t.l."

34. Citado por F. Devaux, *op. cit.*, pág. 49.

35. *Combat*, 26 de abril de 1951. Citado por F. Devaux, *op. cit.*, pág. 55.

rica. En el prefacio al libro-filme de Maurice Lemaître, *Le Film est-il commencé? Séance de cinéma* (1951), Isou evoca "la fase de destrucción del límite estético inmediato", escribe que "la muerte del cine se encontraba trazada en el propio borde de su plenitud", pues "asqueado de su propia perfección, [el cine] se destruye cuando no puede enriquecerse. Pues bien, se trata de una "destrucción estética cinceladora", que ante el renacimiento de un arte "poscinematográfico".³⁶

Existe un historicismo en Isou y en Lemaître, quienes retoman bastante prosaicamente el discurso de la evolución del cine, reduciéndolo a sus perfeccionamientos técnicos o "mecánicos" para oponerle mejor "a la coevolución estética, que es el único sentido de un arte o de una forma de expresión" (Isou). Lemaître especifica que el estadio "cincelador" aquel en el que el cine "se vuelve sobre sí mismo, reflexiona acerca de sus medios y los utiliza como fondo, sin considerar un propósito exterior al propio arte".³⁷

El letrismo acompaña, pues, la problemática de la especificidad, la autonomía del arte, de la autorreflexividad. El negativismo que aplica es creativo: quiere restaurar el reino de la estética, contrariamente al carácter negador de Max Ray³⁸ y a la instrumentalización poética

Si bien Maurice Lemaître —quien montó, junto con Isou, el *Traité-bave-et-éternité*—, proviene del *Libertaire*, periódico anarquista, la trina letrista no se apoya en un pensamiento político. Por el contrario, el grupo reivindica, dentro de la esfera artística, un lugar y reconoce como enemigos a "los surrealistas y a sus seguidores". Aunque, como escribe Frédérique Devaux, se "reemplaza, en los escritos letristas, 'vanguardia por 'creación'",³⁹ Lemaître se reivindica como perteneciente a una "vanguardia" —opuesta a "la retaguardia de la vanguardia"—, que trabaja la exploración de caminos realmente no explorados en el filme y, esos efectos, no procura gustar a la multitud. Contra los "espectaculistas de la vanguardia" (en realidad, la retaguardia de ésta, cita a Clair, Cocteau...) es "con quienes deben luchar los nuevos grupos y no con

el público, que por lo menos es curioso e interesado, y que a menudo

co. La ambición de esa lucha no es poca: pretende "rehabilitar a Saint-Germain-des-Près ante la vista del mundo como un posible Hollywood nuevo, como irradiante capital del cine futuro!"⁴¹

El interés que lleva a Rohmer a la empresa letrista, y dos años después el único movimiento desde la guerra que se sitúa "adelante (o a la

afinas a los mejores de nuestros cineastas 'comerciales', por interesarse

gues de la literatura de entre ambas guerras (desde Breton a Montherlant)". No es "literario" (como *La edad de oro*, *La sangre de un poeta*, *Orfeo*) ni abstracto (Fischinger, McLaren), difiere de "la vanguardia a la manera de Buñuel, Richter, Anger". Isou "reencuentra un poder bruto de la imagen mostrando cualquier cosa, imágenes indiferentes",

Hitchcock, por ejemplo, nos han ofrecido como lo más indiscutible

de tres componentes, donde el letrismo vale sobre todo por oponerse al surrealismo, por su "conservadurismo" paradójico en oposición a "dimensión revolucionaria —o anarquista— de las vanguardias, por su derrotismo." Finalmente, que evita cualquier dimensión política en un

40. M. Lemaître, *op. cit.*, pág. 60.

41. J. Isou, *op. cit.*, pág. 34. Habrá un esfuerzo para aportar al propio nom

posguerra. En efecto, ese nombre funciona como factor de contraste para Bazin

y la vanguardia de bar situada en una representación de Saint-Germain), después de que la derecha la demonizara durante la guerra (los nazis) y luego fuera folklorizada (los existencialistas).

42. "Sur l'ION: centre de création. L'esthétique du cinéma selon Isou", en *Cahiers du cinéma*, n° 14, julio-agosto de 1952, págs. 61-62.

36. Jean Isidore Isou, prefacio a Maurice Lemaître, *Le Film est-il déjà commencé? Séance de cinéma*, Paris, André Bonne, 1952, págs. 16, 18, 20, 28.

37. M. Lemaître, *op. cit.*, pág. 65.

38. *Ibid.*, pag. 87.

39. F. Devaux, *op. cit.*, pag. 23.

"especificidad", "a la inversa de los vanguardistas de 1930, que trataban de hacer del filme el campo de aplicación de sus teorías pictóricas, musicales o literarias".

No obstante, frente a este resurgimiento de un cine de vanguardia que se reivindica como tal —el cine letrista y acaso la influencia de Cabré y a la vez el rechazo de los vanguardistas—, bastaba muy poco, como se ha visto, eligieron el "fondo" en contra de la "forma", una de las etapas siguientes de la reflexión sobre la vanguardia su recordación o la distancia tomada con ella, se expresa en los *Cahiers du cinéma*. La revista, por entonces editada por Kailash y Jean Vautier, se publica en 1952 un informe sobre el tema.

La cuestión central es la del "cine moderno", la modernidad de la década del veinte había sido olvidada, tapada por la cuestión de la "vanguardia", que había ocupado su lugar.

Esta redefinición de la "modernidad" a la que se procede en el pensamiento crítico y teórico francés a partir de la valorización conjunta de Welles, Wyler y el neorrealismo italiano, y luego de un cierto ecumenismo que se suma a la siguiente se hace con una intención: el "chicocho-hawksiano" se opone francamente a la modernidad literaria y artística que le es contemporánea. La "abstracción", la música "atónal", "el absurdo" y pronto "*le non-poète romain*" son asimilados a un "inhumanismo". Maurice Schérer condena a "ese poeta que en su momento pintó ectoplasmas y arañas" (sin duda se trata de Michaux) y exalta el cine que "magnifica el gesto humano" antes que "metamorfosarnos en cochinitas" (probable alusión a Kafka);⁴³ después de proclama que "de todas las artes el cine sigue siendo el único capaz de interesarse en algo que no sea regular el ceremonial de su muerte".⁴⁴ Por supuesto que esta posición no es unánime. Si bien por un lado se prolonga en Hans Lucas (Godard, "*Défer se et ilustration du déloupage classique*") y

43. M. Schérer: "De trois films et d'une certaine école", en *Cahiers du cinéma*, n° 26, agosto-septiembre de 1953. Se debe recordar que a fines de la guerra, un debate promovido por el semanario comunista *Actión* había planteado la pregunta imbecil "¿es necesario quemar a Kafka?" (n° 90, 24 de mayo de 1946), al que le hizo eco algo después el "¿es necesario quemar a Sade?" de Simone de Beauvoir (Gallimard, 1955).

44. M. Schérer: "Isou ou les choses telles qu'elles sont", en *Cahiers du cinéma*, n° 30, marzo de 1952.

se fue —además— en Michel M. ("Ser un arte ignoto" donde el gesto humano, magnificado, es asimilado con la belleza "fascista"), Jacques Rivette desarticulará no sólo ambas ideas, sino también en su "Lettre sur Rossellini". Ese elogio de lo inacabado, de la superación de la obra realizada en una Hitchcock-Mulvey —esta idea de esbozo, del desequilibrio, de lo directo o de lo "aficionado" llega en efecto a esta conclusión: "Todo ante sólo alcanza tal vez su realización con la destrucción pasajera de sus medios".⁴⁵ Es una frase que le hace eco a ciertas fórmulas de Isou que hemos citado antes.

Sin embargo, en ese marco ya no se trata de "vanguardia", ya que esta ha sido reducida decididamente a un "estilo" histórico que se ha vuelto obsoleto y sus modalidades de organización social (grupo, perspectiva, etc.) se han perdido. La "vanguardia" se redefinido como modelo se desarrolla en el seno de la industria (el autor de la "política de los autores" trata de una "sistema de producción" que "le impone la forma de la obra" y de "la obra" que "traviesa el lugar que ambiciona ocupar la nueva "escuela").

Por eso es preciso detenerse en la empresa situacionista, la única tentativa para responder a las delirantes de una vanguardia que ante aquellos años.

LA VANGUARDIA SITUACIONISTA Y EL CINE (¿UN CINE SITUACIONISTA?)

"Debe comprenderse que nuestro asunto no era una escuela literaria, una renovación de la expresión, ni modernismo. Se trataba de una manera de vivir [...]" escriben los disidentes de la línea Isou, el ala izquierda del letismo. Como se sabe, se produce la escisión en ocasión de una visita de Isou a París a raíz de la boda para recibir la Legión de Honor en momentos de la caída de *Limelight* (Candilajes). Su intervención de prensa es abucheada por Debord, Béraud y otros. W. man quienes lo atacan tratándolo de acousto y proclamando que, contraria-

45. J. Rivette: "Lettre sur Rossellini", en *Cahiers du cinéma*, n° 46, abril de 1955. El punto de partida de la reflexión de Rivette es *Viaggio in Italia*. El texto se refiere a la obra como "obra por metáfora" que se refiere a la "modernidad del catolicismo como reconocimiento de lo "carnal".

mente a él, que "tiene la otra mejilla, la otra naiga", "nosotros respondemos Revolución cuando nos dicen sufrimiento".⁴⁶

Los fundadores de la Internacional Lettrista (junio de 1952) reconsideran la historia del movimiento a partir de 1947, cuando "la poesía onomatopéyica marcaba la primera intervención escandalosa de una nueva corriente de ideas" que se proyectaba hacia la novela, la pintura y al cine entre 1950 y 1951, luego a la arquitectura y a la agitación social como "medios para el entoque de una forma de vida por construir".⁴⁷ Más allá de la reivindicación de una estética positiva, posición de los fundadores "de derecha" del movimiento, se vuelven a encontrar, pues, una cierta cantidad de las acciones que CoBrA había propuesto en el movimiento de la *expérience de vida*.

La Internacional Lettrista desarrolla a partir de entonces dos ejes, uno crítico y programático —crítica del comportamiento, análisis de la "estructura de los programas televisados", el "urbanismo influyen técnica de ambientes y relaciones"— y el otro práctico "construcción de situaciones".⁴⁸ La perspectiva se orienta a "contribuir a la ruina de esta sociedad burguesa prosiguiendo con la crítica y la subversión completa de su idea de los placeres, así como aportando eslóganes útiles para la acción revolucionaria de las masas".⁴⁹

Se profundiza y se amplía el distanciamiento no sólo con la "degradación artística encarnada por el surrealismo", sino también con toda la esfera de influencia experimenta en arte y toda vanguardia desugada de un proyecto político:

Las miserables disputas mantenidas en torno de una pintura o de una música de pretensión experimental, el respeto burlesco por todos los orientalismos de exportación, la propia exhumación de "tradicionales" teorías numeradas son el desenlace de una abdicación integral de esta vanguardia de la inteligencia burguesa que, hasta estos últimos diez años, había trabaja-

46. "Pourquoi le lettrisme?" en *Postscript*, n° 22, 9 de septiembre de 1955 (reed. en *Postscript* 1954-1955, Paris, Allia, 1996).

47. Col. *Postscript*, n° 6, 27 de julio de 1954.

48. Col. *Postscript*, n° 7, 3 de agosto de 1954.

49. Col. *Postscript*, n° 14, 30 de noviembre de 1954.

do concretamente para la destrucción de las superestructuras ideológicas de la sociedad que la enmarcaban, y para su superación.

Una vez realizada esta destrucción, sus promotores se sienten naturalmente incapaces de realizar la menor de las ambiciones que anunciaban más allá de las disciplinas estéticas.⁵⁰

La fundación de la Internacional Situacionista en 1957 es, en especial, la ocasión de precisar la posición del grupo sobre la cuestión de la vanguardia. El *Informe sobre la construcción de las situaciones y sobre las condiciones de la organización y de la acción de la tendencia situacionista internacional* es una plataforma que reúne a la Internacional Lettrista, al Movimiento por un Bauhaus Imaginista y al Comité Psicogeográfico. En ese texto, Guy Debord traza los límites de la propia expresión "de vanguardia" al someterla a un análisis histórico que parte del futurismo y llega hasta 1945. En un primer momento, la expresión "a fin de cuentas siempre manejada por la burguesía", como consecuencia de ese hecho contiene "algo que resulta sospechoso y ridículo". A esta "vanguardia" le opone como "gusto por lo nuevo", siempre acechado por la anexión, la banalización y la esterilización, una

vanguardia colectiva con el aspecto militante que implica", que necesita "un programa revolucionario coherente en la cultura y la necesidad de luchar contra las fuerzas que impiden el desarrollo de ese programa. Tales agrupaciones son llevadas a transponer a su esfera de actividad algunos métodos de organización creados por la política revolucionaria, y su acción en lo sucesivo ya no se puede concebir sin vinculación a una crítica de la política".⁵¹

En *La Société du Spectacle*, el fracaso del dadaísmo y del surrealismo, su "inmovilización", es analizada en función del fracaso del movimiento proletario, del que eran contemporáneos, lo que "los dejaba encerrados en el propio campo artístico, cuya caducidad habían proclamado", pero también con respecto a "la insuficiencia interna de su crítica" que llevó al dadaísmo a querer "suprimir el arte sin realizarlo" y al surrealismo a querer "realizar el arte sin suprimirlo". "La posición

50. Guy Debord: *Postscript*, n° 16, 26 de enero de 1955.

51. G. Debord: *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Mille et une nuits, 2000. En un sentido, como se ha visto, esta reivindicación es ya la de los grupos "históricos".

guardia cinematográfica se tranquiliza, así como la ex

a un partido revolucionario. Sobre la base de una crítica de cine instalada —“el cine se subleva”—, se establecen colectivos vinculados diversamente a grupos políticos o sindicales, partidos, asociaciones o grupos

problemáticas de preguerra, de las décadas del veinte y del treinta, y suscitará investigaciones y publicaciones vinculadas al cine soviético revolucionario (se redescubre a Vertov, se descubre a Medvedkin). Las revistas rivalizan al respecto con *Cahiers du cinéma*, con *Cinéthique*, con *Screen*, en Gran Bretaña. Dos colectivos, “Cinétique” (vinculado a la revista *Cinéthique*) y el “grupo Dziga Vertov”, constituido en torno a

organizaciones políticas maoístas, respectivamente, el PCRM-I (Partido

No sólo hay regresión más acá de la posición de Debord, recordada antes, sino asimismo con relación a la vanguardia soviética, de la que se ha visto —con Osip Brik y el LÉF— que conservaba una autonomía en la “demanda social”, excluyendo la sujeción al partido en razón de la dimensión social de sus colectivos, de su propia pr

En el enfrentamiento con *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique* consigue la complicidad de Jean-Luc Godard y se alía con la revista

Quel, que había pasado recientemente del apoliticismo a PCF, a su al maoísta (Althusser), antes de reivindicar el “marxismo-leninismo” a la china. Luego *Cinéthique* refuta como idealista el pase de maoísmo

materiaísta⁶⁴ (la “escritura convertida en acto” reactualiza el proyecto del Libro mallarmeano, dirá Kaufmann).⁶⁵

Uno de los filmes de referencia de la revista es entonces *Méditerranée* (1963), de Jean-Daniel Pollet, cuyo texto es de Philippe Sollers. En u

63 El episodio en cuestión es estudiado “desde el interior” y bien documentado por David Faroult en su tesis “*Avant-garde cinématographique et avant-garde politique. Cinéthique et le groupe Dziga Vertov*”, Université de Paris-3, 2002, 2 vol., con 600 páginas de anexos documentales.

64 Véase Gérard Leblanc: “Sur trois films du groupe Dziga Vertov”, en *VH* 101, n° 6, 1972, págs. 22-23.

65 V. Kaufmann: *Poétique des groupes littéraires*, op. cit., pág. 154.

artículo publicado en 1972 en la revista *VH* 101, titulado “La relève de la garde”, Jean-Paul Fargier expone un enfoque de la vanguardia en el cine que rescata esencialmente dos filmes distantes entre sí en treinta años: *La edad de oro*, de Buñuel y Dalí (1930), y *Méditerranée*, de Pollet, a los que se les acredita producir no solamente una ruptura “con el academicismo”, sino también “una ruptura suplementaria, una

al mismo tiempo que distingue a esos dos filmes que están bastante ale-

los que nada dice acerca de las eventuales articulaciones que habrían establecido con fuerzas políticas concretas, Fargier afirma que “una

tracciones más avanzadas de una clase en el ejercicio de su dictadura en un momento histórico determinado”, y concluye un análisis detallado de los dos filmes y de la naturaleza de su subversión, mediante una

de vanguardia para aspirar a la constitución de aquella, política (el partido), del proletariado y a colocarse bajo su comando”⁶⁶.

Más adelante, el colectivo de producción de *Cinéthique* explicó la naturaleza de su vinculación con el PCRM-I diciendo que “en el filme *Quand on aime la vie, on va au cinéma*, el lugar necesario e irremplazable del Partido es ocupado no por un principio, sino por una realidad. Por eso ligamos y subordinamos las consignas específicas del filme a la línea estratégica del PCR y a sus intenciones tácticas, concretas, en la realidad de la lucha de clases en el momento de la elaboración de

la elaboración de la línea cultural de ese partido, la revista comienza a reflexionar sobre “la cuestión de la edificación del partido”. La constante afirmación de la necesaria sumisión de la vanguardia artística a la vanguardia política y la necesidad de hacer advenir a esta, pues no se reconocía ninguna en el paisaje político, dibujan incontestablemente un

siempre en falta (“esos análisis concretos [del grupo Dziga Vertov] son insuficientes y los procesos de reflexión activa, puestos en movimiento

66 J.-P. Fargier: “La relève de la garde”, en *VH* 101, n° 6, 1972, págs. 5-

9
67 *Cinéthique*, n° 23-24, 1977.

por los filmes, fracasan en transformarse en práctica revolucionaria") en relación con una autoridad ausente.

El grupo Dziga Vertov, para el caso Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, se involucran menos en los análisis teóricos que *Cinéma pratique*, al definir su "tarea" como la de "militantes en el campo de la información antemperialista",⁶⁸ "trabajadores artísticos de la información".⁶⁹

Salvo error, en ninguna parte de las declaraciones de los miembros del grupo Dziga Vertov aparece la noción de vanguardia, pese a que a menudo se recuerda la relación de las tareas políticas con la militancia. En una entrevista a la revista *Cinéma pratique*, Godard toma incluso el partido de reivindicar su pertenencia a, "filme de familia", "verdadero cine popular" y de definir al "verdadero filme político que le gustaría lograr" como un filme sobre él que le mostrara a su mujer y su hija lo que él es. Es un procedimiento que implicaría un "desvío" en relación con su estatus de cineasta profesional, que le asegura, por una parte, la independencia y, por la otra, un nuevo aprendizaje de la técnica, en particular el uso del magnetoscopio, del súper 8, de la diapositiva, del rodaje con varias cámaras.

Pero, agrega, "¡no estoy en eso! Tal vez llegue a estarlo si en la sociedad se producen otras condiciones que permitan llegar a eso".⁷⁰

CAPÍTULO 6

El estado de la cuestión

Hemos visto que las discusiones en torno a la definición de la vanguardia en el cine se remontan a la década del veinte: entonces la expresión es reivindicada y rechazada, a menudo por los propios cineastas que son vinculados, o que ellos mismos se vinculan, a esa corriente.

Examinar la literatura secundaria dedicada al fenómeno de la vanguardia pasa por dos pasos previos que sustentan todos los enfoques, todos los discursos, y que constituyen dos obstáculos metodológicos: a) ¿la expresión vanguardia es aplicable en tanto modo de clasificación de identificación: incluso a cineastas de corrientes que no la reivindican? Es decir, ¿es una expresión que participa de las luchas, posicionamientos, etc. o es una categoría analítica y, en ese caso, cuál?; b) ¿las dos nociones, "autor" y "obra" son, en esos textos, presupuestos o constituyen el objeto de un examen?

Al primer punto hay que responder con la incertidumbre. Sea cual fuere el grado de vigilancia epistemológica de los historiadores y los críticos que han estudiado ese fenómeno, todos dejan que reine una cierta imprecisión sobre la cuestión, en particular porque la reflexión que se ha evocado al comienzo de esta obra, desarrollada desde las décadas del sesenta y el setenta en historia del arte, no tuvo lugar en la historia del cine.

Todos los autores, incluido —en lo concerniente al cine francés— Achard Abel, quien sin embargo plantea explícitamente la necesidad de volver a examinar las periodizaciones y la terminología, admiten la denominación general de "vanguardia" en el sentido extensivo y discuten que fue el suyo en los años que hemos estudiado aquí, y que dio lugar a controversias posteriores. En consecuencia, no le dan fin: adoptan un ángulo, un punto de vista, procuran ofrecer una síntesis.

68. J.-L. Godard: "Manifeste", en *El Fatale*, julio de 1970.

69. J.-P. Gorin: "Tout va bien, un film décavé", en *Le Monde*, 27 de abril de 1972.

70. "Juin 1973 Jean-Luc Godard fait le point", entrevista con Philippe Durand, en *Cinéma Pratique*, n° 124-125, 1973.

Muchos autores practican una amalgama entre fenómenos muy distintos, a pesar de las circunstancias, de las épocas y de los principios estéticos (o antiestéticos) de los filmes o de los grupos considerados. Parece que la evocación del "cine de vanguardia" como generalidad transnacional y transhistórica aliena una actitud globalizadora que, por contagio, hace figurar a todo el cine que el autor tiene ganas de distinguir de la producción comercial o de los filmes que, en el seno de ésta, se despegan de ella.¹ Puede decirse que la oposición entre arte estandar experimenta una cristalización particularmente fuerte en la oposición entre vanguardia y "grueso de la tropa".

Sin embargo, por las razones que se han enunciado desde nuestra de aprehender de manera esclarecedora los diversos fenómenos reunidos dependen de otros factores y que, por añadidura, a veces están basados en una voluntad de salir del campo en cuestión.

Sobre este enfoque pesa en particular la hipótesis de la cuestión de "pureza" del cine o, en otros términos, de su "especificidad". Esta idea que acompaña los niveles económicos, jurídicos, sobre todo, estructural a mayoría de los discursos sobre "la vanguardia" Jean Mitry, heredero de los teóricos de la década del veinte (desde Dulac hasta Richter), un buen ejemplo de esta actitud, pero también se la encuentra en Peter Weiss, Paolo Bertone y, de forma implícita, en Nouredine Ghannouchi.

Los criterios de pertenencia o no a un movimiento aparecen claramente cuando se trata del cine soviético, donde existen, en efecto, grupos constituidos, con manifiestos, declaraciones, posicionamientos explicitados por textos, polémicas y filmes (el colectivo Kulechov, el "Amok" de Vassiliev-Svileva-Kaufman, el grupo Eisenstein-Alexander) los cineastas son miembros de un colectivo o de un grupo artístico pluri-

Dadá, la Internacional Constructivista, en Holanda, De Sijz en Francia el grupo surrealista, etc.). Pero en la mayor parte de los casos no se pro-

procuren congregar a los cineastas en torno a un punto de vista, a veces en vano (siguen siendo solitarios), a menudo de breve duración, pero, no condiciones de emisión, circulación y apropiación de esos textos, cuya un "manifiesto", en el sentido de los manifiestos futuristas y de otros

con un valioso volumen, con el título *Stationen der moderne im film* —aquí "moderno" viene a englobar, pues, de entrada a "Vanguardia"

ese tipo de dirección, pero sin que se vea rápidamente que pertenecen a una antología comprende textos de Bergson, Canudo, antes de los futuristas y vía los festivales de Biarritz o de Knokke-le-Zoute, los "acontecimientos" de mayo de 1968 y el "nuevo cine checoslovaco", llega hasta 1989, con las protestas contra la prohibición de filmes en la RDA.²

El segundo obstáculo metodológico tiene que ver con la construcción de continuidad vinculada al nombre, sólo se da en observar la diversidad e incluso el carácter contradictorio de las acciones, posturas y proclamas en términos de renuncia, de condicionamiento, etc. Al comprobar

1. Un ejemplo característico, después del de Peter Weiss (*Cinéma d'avant-garde*, París, L'Arche, 1989) que tiene la excusa de ser antiguo (el original sueco data de 1952-1954), es la entrada "Vanguardias mudas", en el *Dictionnaire du cinéma mondial*, de Alain y Odette Virmaux (Mónaco, Éditions du Roch, 1994, págs. 98-106), y más recientemente el catálogo *Jeune, dix et plus* (Benez y C. Lebrat [dirs.]), editado por la Cinémathèque française (2000).

2. Helma Schuch [dir.]: *Stationen der moderne im film II. Textes Manifeste Pamphlete*, Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1989 (el primer volumen se refiere a la FIFD, a programas, textos y filmes, *ibid.*), como recientemente se ha publicado en una edición más modesta, que incluye los más recientes manifiestos, de Lars von Trier y sus amigos A. Gwóźdz [dir.]: *Europejskie manifesty Kina*, Varsovia, 2002.

carece de relación con sus respectivas prácticas, entonces se distinguen, en sus filmes, "momentos" que corresponden con los discursos y otros que no, y se adjudican aquellos a la intención realizada y estos a alguna clase de impedimento o de obligaciones aceptadas o impuestas. Se hace de esos "autores" "conciencias desgaciadas". O se calla su actividad cuando ésta deteriora demasiado la imagen del cineasta: Hans Richter realizó muchos filmes por encargo para empresas (química, electricidad, muebles) durante su primera estadía en Suiza. Él mismo no habla de ellos y hasta hace poco se los había olvidado.³

A la inversa, si no se postula esta unidad-continuidad del autor y la obra, o al menos si se considera que la unidad-continuidad del nombre-del-autor (que aparece al pie de un artículo o de un manifiesto, en el genérico de un filme o en el afiche de una exposición o de una conferencia) y la de la obra (que reúne diferentes tipos, géneros, formatos de filmes) son construcciones y, en esa condición, representan un conjunto complejo que contiene diferentes lógicas en acción, se evitarán contorsiones orientadas a mantener juntos comportamientos antitéticos.

Sin embargo, resulta evidente que esta continuidad-unidad no sólo una construcción social, externa de alguna manera al propio protagonista y a su trabajo, sino que también se trata de una dimensión propia de éste. Tiene, pues, toda su dignidad, pero no da cuenta totalmente de las cosas hasta el extremo de enarquizadas a partir de ella, y llega a abusar de la inclusión por obligación o rechazo como "sobrante" incluso a ignorar sencillamente lo que no puede figurar en ella.

Sobre la base del ejemplo de Jean Epstein, se trató de articular es diferentes niveles a partir de un filme que todo, pero del que fue apartado (tal como permitía el contrato), filme completado y montado por la casa de producción con la ayuda de otro cineasta (Maurice Maillaud) y del cual el propio Epstein insistió en retirar su nombre: *La Goutte de sang* (1925) *La gota de sangre*). Se trata de un filme que nunca se menciona en artículos, estudios o monografías sobre Epstein, ni en sus pro-

3. Así lo establece la voluminosa obra colectiva que le es dedicada, Stephen C. Foster (dir.): *Hans Richter, Activism. Modernism and the Avant-Garde* Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1998. Sobre los filmes por encargo de Richter en Suiza, véase P. E. Jacques: "L'ovomaltine et un cinéaste d'avant-garde: Hans Richter et le filme de commande en Suisse", en *Diécadragé*, n° 4-5, primavera de 2005, págs. 154-156.

prios escritos. De alguna manera revela una de esas contradicciones que atraviesan "la vida y la obra" de todos los cineastas de aquel tiempo, lo que lleva la contradicción hasta el extremo: la desposesión, la negación, el borrado, el olvido. Ese filme fue realizado en las mismas condiciones que *L'Auberge rouge* (1923) (*La posada roja*) y *La Belle Nivernaise* (1924) (*La bella nivernesa*) en términos de contrato con Pathe-Coasortium, luego con Cine-Romans, en términos de adaptación de un folletín melodramático (de Jules Mary), etc., pero el derecho del productor a intervenir en el acabado del filme (que pudo ejercerse de manera menos brutal en casos anteriores) concluye con la negación del filme como "filme de Jean Epstein". Asimismo, esta cuestión no es tan evidente, puesto que un crítico de *Cine-magazine*, cuando se exhibió el filme, lo atribuyó al autor de *Cœur fidèle* (1923), antes de que este último lo desmintiera: retiré un nombre, no tengo nada que ver con ese filme.⁴

Sea como fuere, hablar aquí de "vanguardia narrativa" parecería incongruente, mientras que en el caso de *Cœur fidèle* no lo es. ¿Esa denominación es, pues, una cuestión de grados?, ¿de porcentaje de concesión en relación con la intención del autor?, ¿de porcentajes de secuencias artísticas (efectos visuales "puros"), de equilibrio o de desequilibrio entre el "arte" y las "trabaja", para emplear la terminología de G. Dulac?⁵

Como se ha visto, es, de alguna manera, el modelo que utiliza el crítico Émile Vuillermoz ante los filmes "de autores": al tratar en particular de *La Roue* (*La rueda*), de Gance, incluso habla de "dos filmes" en uno y le pide a Gance que elija. Por su parte, el opta por la parte mecánica, rítmica, fotogénica, por su innovación y pureza, mientras que pide que se despoje a ese filme de las peripecias narrativas del folletín, del melodrama. Las exhibiciones del CASA, de Canudo, habían introducido esa

4. Véase F. Albers: "Sociologie d'Epstein", en J. Aumont (dir.), *Jean Epstein, poète, philosophe, cinéaste*, Paris, Cinémaèque française, 1998. Se encuentra una mención a *La Goutte de sang*, atribuida sin más a Epstein, en la edición de 1943 de *la Histoire du cinéma*, de Maurice Bardsche y Robert Brasillach, en medio de una enumeración despectiva (el título del pasaje es "Desirios olvidados") Paris, Denoël, 1943, pág. 179) y en *En marge du cinéma français*, de Jacques B. Brunius (Paris, Arcanes, 1954, pag. 87).

5. Dulac: "Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale" en *Art cinématographique*, vol. 2, 1927.

manera de proceder se cortaban de un filme las partes ejemplares, los buenos fragmentos en términos de estética, se los reunía ya fuera a título de una antología, de estudios, motivos o variaciones.

Este procedimiento es interesante por diversos aspectos: por una parte, cruza y contradice al de los surrealistas, que de alguna manera lo practican de manera salvaje, directamente en las salas, y de manera aleatoria, pero con otros fines, buscando la sorpresa, la intimidación. Por otra parte, postula una plasticidad del producto filme que no resulta verdaderamente "terminado". El propio Epstein, al enunciar esta característica del cine: nunca se hace el filme que se quiere, nunca se pueden establecer variantes, nos quitan el filme antes de que lo terminemos? Dice eso positivamente, por lo menos desde el punto de vista de establecer una particularidad del filme en relación con las otras artes.⁶ Resulta, de alguna manera, un aspecto de la modernidad del filme, como lo es su reproductividad, su carácter mecánico. Se lo aprecia mejor hoy, cuando la moda de las restauraciones valoriza las variantes y cuando los nuevos soportes (dvd) convierten en fetiches a los sobrantes. Finalmente, esta práctica, que también puede aproximarse a las versiones diferentes propuestas en las salas (las *seriales* pueden tener versión corta en una entrega, las exportaciones brindan la ocasión para múltiples reacondicionamientos, se le da color o no a un filme, se le coloca música o no, comentarios, efectos de sonido, etc.), da, en todo caso, un lugar decisivo a la recepción en tanto restauradora y no sólo consumidora de un producto acabado.

Sin embargo, la posición de Vuillermoz y del CASA —los fragmentos selectos— encubre la contradicción entre el avance artístico, la voluntad de dominio del director y la situación de producto de masas filme. Al respecto resulta ilusoria, y corta decididamente con la práctica del cine independiente que, en *Entr'acte* (1924) (*Entreacto*), *Le Ball mécanique* (1924) o *Le Retour à la raison* (1923), se da los medios su autonomía. Pues bien —otro aspecto perverso del modelo Vuillermoz-Canudo—, en esos filmes, autonomía no significa pureza, forma pura, abstracción de cualquier contingencia, como la división en medio del propio filme incita a ella mediante esta obsesión de la oposición entre forma y relato, arte y relato. Al contrario!, los filmes socialmente

autónomos (sin duda, existen múltiples situaciones de esta autonomía) *Entreacto* es realizada en el marco de un teatro y no está destinada a las salas, *L'Âge d'or* (*La edad de oro*) se beneficia con un mecenazgo y lo usa de manera diferente a como lo hace *L'inhumaine* (1915) (*La inhumana*, que pretende ser rentable, etc.) pueden trabajar perfectamente la cuestión del relato, incluso del melodrama en medio de la posición que les es propia. Lo hacen incluso (pensemos en *Un Chien andalou* [Un

practican la división ni la jerarquización.

La piedra de toque de esta ambigüedad del enfoque Vuillermoz-Canudo-Dulac se encuentra en el desarrollo de una corriente de autonomía artística, la del "cine puro", que da lugar a filmes a menudo cortos,

es y decorativas. En el mismo momento en que Germaine Dulac crea asiste al "auge definitivo de la vanguardia" —como ella escribe— porque "los intentos y ensayos de algunos realizadores audaces, se despegaron (el subrayado es nuestro) de las producciones comerciales para formar

ción, se veía rechazada por los cineastas y los críticos vinculados a los movimientos de vanguardia, como los surrealistas y, más tarde, por aquellos que se interesaron en las evoluciones sociales y estilísticas del cine "corriente" (Auriol, Astruc, Bazin, Brunius).

HISTORIOGRAFÍA DE LA VANGUARDIA EN EL CINE

Si se dejan de lado las declaraciones, los discursos y las teorías sostenidas en el propio momento —puesto que forman parte del fenómeno en su contexto—, se debe comprobar, sin embargo, que la vanguardia cinematográfica. Cuando puede ser percibida como "algo del pasado", da lugar a comentarios retrospectivos, conmemorativos o analíticos. Sin duda que se podría considerar ciertos discursos teóricos contemporáneos del fenómeno como anticipadores de ese

6. Contrariamente a J. de Baroncelli, que se queja de ello y que, por lo tanto deduce que el cine no es un arte.

7 G. Dulac: "Le cinéma d'avant-garde" en H. Fescourt (dir.), *Le Cinéma des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cygne, 1932.

estatus de *a posteriori*, puesto que uno de los desafíos de la época ocupar un lugar en una historia del cine en elaboración, con tanto fervor en la medida en que el reconocimiento del cine depende de ella que un determinado discurso participa de instancias de legitimación del cine, con las salas de repertorio, los cineclubes, las revistas que, a propia manera, también "escriben" esta historia hecha de distinciones, rechazos, de rememoraciones y olvido.

En 1935, los pioneros de la historia del cine que fueron Bardèche

literarios en la prensa realista, fascista y luego nazi) están entre los primeros en volver a revisar este periodo no demasiado lejano en términos de años, pero que parece pertenecer a un tiempo muy distante en razón del pasaje al cine sonoro y de la posterior evolución del cine.⁸ No ha

definición de ese término.

Distingen —para el caso de Francia— a los jóvenes autores reconocidos y a los "poetas de la pantalla" los primeros, que decepcionan las esperanzas depositadas en ellos, son Gance, L'Herbier, Epstein, Feyder, Delluc; los segundos, "que creyeron poder dar una traducción visual los encarnamientos de la música", son el "frío" Léger, el "encantador" Chomette, Man Ray, "el mejor", o Buñuel, cuyos poemas "se deshacen debido a la falta de unidad. Sólo estos últimos son explícitamente vinculados a la noción "de vanguardia", mientras que a los otros les acredita esta pertenencia ocasionalmente. Incluso se encuentra una sorprendente enumeración, a la distancia, donde Jacques de Baroncelli, Raymond Bernard, Léon Poirier y Victor Tourjansky son calificados, junto con L'Herbier, como "autores de vanguardia" (pág. 159). Expresión equívoca aquí a precursor y apunta más bien a lo que se llamado "vanguardismo"

Se recuerda brevemente "la escuela de Louis Delluc" (pág. 243) y "el impresionismo" (a propósito de *Ramuntcho* (1918), de De Baroncelli, pag. 165), pero la noción no tiene la aplicación que imaginará Langlois después de la guerra. Una suerte particular le corresponde a *Entreacte*, "clásico del absurdo", que no es considerado, contrariamente a *Le Ballet mécanique* o a *Un perro andaluz*, incoherente o sin unidad, pues

los autores racionalizan el texto haciendo de él un sueño "después de una velada transcurrida en una tertulia popular" (pág. 254). Ese filme es para ellos la matriz de toda la obra posterior de René Clair.

El defecto crucial de los cineastas "artistas" (L'Herbier, Epstein, Mosjoukine) es el "intelectualismo" y el "caligarrismo" (pags. 237-238).

Esto permite recordar el caso de Alemania, donde, según piensan los autores, "el propio filme comercial, al contrario de lo que había pasado en Francia, experimentó fuertemente la influencia de obras de vanguardia" (pág. 198).

La línea es de la misma vena que la de Georges Charensol en su *Panorama du cinéma*, de 1930, que rechazaba prácticamente el conjunto del cine francés con las argumentaciones de Delluc de comienzos de la década del veinte, como si el conjunto de la producción hubiera fracasado, con excepción de René Clair, a quien Charensol felicita por haber partido hacia el extranjero [1].⁹

En 1939, Francesco Pasinetti evoca más bien las "tendencias" o los "elementos" de vanguardia en Dulac o en Mosjoukine, las vinculaciones de *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1919) (*El gabinete del Dr. Caligari*) con el teatro de vanguardia más que con una "vanguardia técnica", y reserva ésta para los filmes como *Le Ballet mécanique*, *Jeux de reflets*, de Lumière et de vitesse (1923-1925) (*Juegos de reflejos, de luz y de velocidad*) y, sobre todo, para *Entreacte*, pero no incluye a Gance ni a Delluc.¹⁰

Jacques-Bernard Brunius, testigo, luego protagonista, de los movimientos de las décadas del veinte y sobre todo de la del treinta, publica en 1954 un ensayo sobre las corrientes innovadoras del cine francés que se caracteriza por la doble pertenencia del autor a la influencia surrealista y al teatro y al cine poéticos en torno de Prévert, Renoir y del Grupo Octubre. Sus textos datan de fines de las décadas del treinta y del cuarenta, y bien hubieran podido tener lugar en el "debate" que opone a Langlois, Weinberg, Sadou, y a otros en el periodo 1947-1948.

Brunius se interroga *in fine* sobre "la necesidad de una nueva vanguardia" vinculada ante todo, según él, a la restricción de los campos

9 G. Charensol "Le cinéma français", en *Le Rouge et le Noir*, julio de 1928 y *Panorama du cinéma*. París. Kra, 19.

10 F. Pasinetti *Storia del cinema*, Roma, Bianco e Nero, 1939, pags. 65, 74-76, 85-108.

8 M. Bardèche y R. Brasillac *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël de Szele, 1935.

de investigación que el cine se ha infligido a sí mismo, a su espíritu de seriedad, es "endomangado", "lleva su paraguas"), pero antes procede a recortes en tendencias (se distinguen cuatro "vanguardias", llegando por ejemplo, a delimitaciones tan arbitrarias como para hacer de Delluc, por ejemplo, el representante único de una corriente) y, ante todo, perpetúa la línea surrealista de hostilidad al manierismo simbólico de la llamada Vanguardia Francesa. Afectación, "pompiérismo", gongorismo son las apreciaciones más corrientes con respecto a L'Herbier, Epstein otros aficionados a los efectos visuales "puros", mientras que valoran a Renoir, Cavalcanti, Grémillon y Prévert.¹¹

En 1968, Jean-André Fieschi y Noël Burch, en un estudio titulado significativamente "la primera ola", emprendieron la reevaluación de ese cine olvidado. Su enfoque tuvo una prolongación en la televisión, con una emisión de "Cineastas de nuestro tiempo", programada para comienzos del verano de 1968, donde se exhibían, numerosos fragmentos de los filmes de Dulac, Delluc, L'Herbier, etc., en copias coloreadas hoy desaparecidas en el incendio que se llevó una parte esencial de las colecciones de la Cinémaèque Française. Pero el contexto intelectual social no resultó favorable para este redescubrimiento que prolongaba proseguía el trabajo de Noël Burch *Praxis du cinéma, Marcel L'Herbier* con lo que de nuevo volvió a quedar oculto. Hoy en día, el estado de bibliografía sobre el periodo y sus protagonistas en Francia sigue siendo de una asombrosa pobreza! Las obras esenciales están en otras lenguas lo mismo sucede con las reediciones de textos. Cuando se edita una *Histoire du cinéma français* en dos gruesos volúmenes, se la hace comenzar en el cine "sonoro".¹² Las restauraciones de los Archives du film, fue de las espectaculares operaciones en torno de Abel Gance, han pasado desapercibidas. De esta manera, una reciente difusión en la televisión (*L'Homme du large* (1919) *El hombre generoso*), de L'Herbier, que habiendo lugar a un importante trabajo de restauración a partir de elementos encontrados en los archivos del cineasta, con su colaboración, permaneció sin poder ser vista o negada. Cuando la televisión programa el film (ARTE), la crítica ignora o denigra el filme.¹³

11. *En marge du cinéma français*, París, Arcanes, 1954.

12. P. Billard (tomo 1, "L'Âge classique") y J.-M. Frodon (tomo 2, "L'Âge moderne"), París, Flammarion, 1995.

13. El ejemplo más sorprendente es un artículo de Vincent Ostrin

En las décadas del setenta y del ochenta, dos investigadores norteamericanos son los que más decisivamente contribuyen con este periodo del cine francés. Son los primeros en volver a examinarlo sobre bases metodológicas sólidas, con exigencias de rigor y, sobre todo, saliendo del modelo histórico de los "grandes cineastas", de las "escuelas", que es el destino de todos los críticos e historiadores anteriores. En 1974, David Bordwell¹⁴ dedica una tesis al "Cine impresionista francés". En cierto sentido adopta una categoría que procedía, como se ha visto, de una de las más discutibles construcciones estilísticas. Sin embargo, al reexaminar el conjunto de teorías, las respectivas posiciones de los cineastas y de los críticos, y a darle su lugar al contexto cultural y a la implementación de las instrucciones del tipo ediciones, revistas, salas

cine francés entre 1919 y 1929 que comprende todas las corrientes y desarrolla profundamente el conjunto de cuestiones vinculadas a las instituciones, con la recepción, recurriendo a fuentes primarias que habían permanecido inexploradas hasta entonces.¹⁵ No soslaya los filmes, a los que les dedica muchos análisis y descripciones, pero no los considera por sí solos.

Si bien Bordwell admira la noción de "impresionismo" e intenta construir a partir de ella un análisis del cine artístico del momento, Abel interroga, en cambio, esta noción, debida en especial a Langlois, a partir de esa expresión en sentidos muy diversos, en ciertos autores, críticos o realizadores (sobre todo en Dulac). Distingue tres acepciones de la expresión vinculadas una a la pintura (en Delluc), la otra a la música (en L'Herbier) y la tercera a la psicología, a la interioridad (en Dulac). En realidad, se aprecia bien que esas corrientes de

¹⁴ *Humanité-dimanche*, del 14-15 de diciembre de 2002, pag. 28. "Cinéma français. En venir la parole", en lo que se considera la presentación de *L'Homme du large*, sólo recuerda a regañadientes y con desprecio a los cineastas de la del veinte para concluir que los franceses "realmente no tuvieron autores hasta el advenimiento del cine sonoro".

¹⁵ David Bordwell: "French Impressionism Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style", tesis inédita. University of Iowa, diciembre de 1974.

¹⁶ R. Abel: *French Cinema The First Wave 1915-1929*. Princeton University Press, 1984.

pensamiento, y las conexiones que tienen con los movimientos artísticos "tradicionales", se inscriben en la evolución de las doctrinas estéticas fines del siglo XIX, que van de simbolismo al modernismo. Abel sostiene que el modernismo fue de alguna manera cubierto por esta referencia al impresionismo que saca ese cine de la subjetividad, de la interioridad y que no permite ver en absoluto la dimensión moderna o modernista que sin embargo es patente.¹⁶

Después de varias discusiones terminológicas referidas a las diferentes "épocas", la enumeración de las "Vanguardias" en Francia, Abel es el primero en aplicarse de manera tan apuntalada, documentada, problema planteando de entrada, el hecho de que "algo cojea con los términos y las categorías" (pág. 279) y, sobre todo, propone una alternativa a esas clasificaciones y discusiones a veces esenciales al hablar de "narrativa de vanguardia". Según él, se ha "sacrificado" y "descubierto" esa importante corriente a partir de una acepción-estética de la vanguardia como antitética con respecto a lo narrativo. Bordwell decía que la industria del cine francés se había mostrado "receptiva acogedora" con "la vanguardia".

Esos dos avances en la investigación del cine francés de la década veinte, ignorados en Francia por la mayoría de los no especializados, generaron dos trabajos franceses de desigual envergadura, dos tesis una leída a cabo en la universidad, en 1995 por parte de Nouredine Ghali sobre "La vanguardia cinematográfica en Francia en la década veinte" y otra, en 1999, en la École des Chartes por parte de Christophe Gauthier, "La pasión del cine. Cineclubes, cineclubs y salas especializadas en París desde 1920 a 1929".

Ghali volvió a examinar el conjunto de puntos de vista, tanto los de la época como los posteriores. Pero al restringir la cuestión únicamente a los discursos críticos o de proclama, con exclusión no sólo de los filmes, sino de cualquier otro parámetro de naturaleza socioeconómica, incluso de los discursos extracineamatográficos, concluyó en una definición de su objeto. Al no definir la noción de vanguardia, prorrogó

la introducción, viendo tan sólo en el uso de la palabra el indicador del surgimiento de un "grupo" a partir de 1918. El gran mérito y la riqueza de su obra obedecen a la revisión muy amplia de la prensa de la época a la que se aplicó y a la resutación que hace de las diversas opiniones en juego. De alguna manera desarrolla uno de los aspectos que Abel había abordado en su libro, en particular a propósito de las revistas, los cineclubes, las conferencias, las exposiciones. Pero, por más abundantes que sean, las fuentes no pueden hablar por sí mismas y, al faltar el marco de inteligibilidad, el autor fracasa en la construcción de su objeto.¹⁷

Por su parte, Gauthier establece una muy documentada situación de los lugares, explotando fuentes primarias desdeñadas hasta entonces. Ubica su enfoque en una perspectiva de historia cultural, la de la legitimación artística del cine, adhiriendo tal vez demasiado a los valores en juego, lo que atenúa el alcance de su análisis, pero su trabajo permite salir al fin únicamente de las consideraciones estéticas en beneficio de la constitución del "hecho cinematográfico" en el sentido amplio.¹⁸

Hay que recordar que en la década del veinte había resultado ilusorio hablar de la vanguardia como de un movimiento unitario y transnacional. Sin embargo, la circulación de filmes y teorías en las redes editoriales, en salas y cineclubes construyen progresivamente esa entidad. La FIFO —después de iniciativas más modestas, parciales, de las que habría que hacer un inventario minucioso— ofrecerá una plataforma

hipótesis a reunir una gran cantidad de esos filmes en una exposición y en una serie de proyecciones en las que convivían Chaplin y Dreyer, Man Ray y Richter. Como toda manifestación de ese tipo, su programación dio existencia concreta a un conjunto de acercamientos

la vanguardia "transnacional y transgénica". El congreso de La Sarraz (el CICI) tratará de darle a esta entidad su territorio "libre" al preconizar la conquista de una autonomía financiera y organizativa que el segundo congreso, el de Bruselas, no conseguirá implementar.

16. En *Albatros, des Russes à Paris 1919-1929*, Milán-París, Mazzoni Cinématographique française, 1995, intentamos concretar esta visión de los en el caso preciso de la productora Érmoloff, luego Albatros, a través de la cuestión nodal de la escenografía y el vestuario, de la interpretación del actor y el afiche en relación con la narración y la dramaturgia.

17. *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, París, Paris-Experimental, 1999.

18. C. Gauthier: *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, París, AFRHC-École Nationale des Chartes, 1999.

Esos dos momentos (que condensan toda una serie de iniciativas con temporáneas o anteriores) tienen sus correlatos en los diferentes estudios históricos o temáticos que se desarrollaron a continuación según ejes: uno, global, que trata "el" cine de vanguardia o el cine experimental; el otro, monográfico, que analiza en detalle un movimiento, una corriente, un autor o un filme y, sobre todo, tal o cual de sus manifestaciones, de reagrupamiento. De esta manera, la FIFO propuso en 1979 numerosas publicaciones en Alemania orientadas a reconstruir los programas y las listas de obras expuestas, las conferencias y los artículos que acompañaron esta manifestación. Desafortunadamente, el cine no tuvo el lugar que le correspondía en esos estudios, muy a menudo procedentes de la historia del arte y de la fotografía.¹⁹ Con refere-

ncia al mismo año, 1979, nueve se surgieron que documentan el acontecimiento,²⁰ y luego, en 1980, su edición en Bruselas.²¹ En el mismo orden de ideas, la Filme Liga holandesa (1927-1933), a la que se le dedica una retrospectiva en Bolonia, a su vez lugar a una documentación con los textos programáticos, manifiestos y la transcripción de conferencias, debates y controversias.²² Esta neta tendencia en la historiografía de la vanguardia resulta extremadamente valiosa, puesto que aborda los propios acontecimientos que permitieron los cambios y debates que son la matriz de toda una serie de discursos estéticos e históricos. De esta manera, esclarece un importante tramo

19. Además de la reedición del libro-catálogo de Hans Richter *Film der von heute. Filmfreunde von morgen*, Berlín, Menzmann Reckendorf, 1979 (reed. Zürich, Hans Rohrer, 1968), es preciso señalar la reedición del catálogo *International Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto, Stuttgart 1929*, Stuttgart, DVA, 1979, *Film und Foto. Der zwanzigste Jahre*, Stuttgart, Gerd Harje, 1979 y Helma Schief, dir., *Stationen der modernen im Film I, FIF Stuttgart 1919*, Berlín, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1988.

20. Freddy Bache (dir.): *Le Film indépendant et d'avant-garde à la fin du siècle 1 y 2*, Lausana, Travelling/Documents de la Cinémathèque suisse, n° 5, 1979 y n° 56-57, 1980; más recientemente, Roland Cosandey, Thomas Todt, dir.: "Le premier congrès international du cinéma indépendant La Sarraz, septembre 1929", en *Archives*, n° 84, abril de 2000.

21. Véase el primer capítulo de Laura Vich, *Henri Storck, op. cit.*

22. Francesco Bono, dir.: *Film Liga 1927-1933*, Bolonia, Giornale internazionale di Studio e documentazione sul cinema, 1991.

la recepción de ese cine que incluía una dimensión de performance más fuerte que el cine estándar.

Cuando se actualiza esta dimensión "efímera", pero que pertenece con propiedad a esa clase de filmes, el enfoque global que encadena los filmes y los países en una vasta síntesis se muestra insuficiente. Así, el libro de Peter Weiss, *Cinéma d'avant-garde*, escrito entre 1953 y 1954

precursorés, se demora en la década del veinte, luego en la del treinta, y se interesa en los movimientos de cine experimental de posguerra en Estados Unidos y Europa. La perspectiva histórica es caricaturescamente finalista (se considera a Marey y Méliès en función de hipótesis posteriores, en cada filme "ya" se distingue esto o aquello). El texto se apoya sobre todo en descripciones de filmes y en enumeraciones de títulos reunidos en la categoría bastante general de "formal". La *Histoire du cinéma expérimental* de Jean Mitry, publicada en 1971, no incurre en las mismas reservas puesto que el autor adopta una perspectiva histórica más detallada y se aplica de manera profunda a las diversas corrientes que ha definido: la escuela soviética, el surrealismo, la escuela documental, el cine directo, el *underground*, pese a que se puedan discutir (as-

hasta las secuelas). El conjunto de su enfoque está regido por temas que son "cine y pintura", "literatura y cine", "música visual", "abstracción", es decir, que resultan de la confrontación del cine con "las otras artes". Como en todas las obras de Mitry, el propósito es, sin embargo, a menudo prescriptivo: procede a realizar evaluaciones.²³

La obra de Paolo Beretto, *Il Cinema d'avanguardia 1910-1930*, que data de 1983, es una antología que publica guiones y proyectos de filmes (sin distinguir los proyectos realizados —como *Entreacto*— y los poemas cinematográficos), y escritos teóricos y críticos esencialmente debidos a dadaístas y surrealistas. En su presentación, Beretto centra su principio de enfoque en la especificidad, a la que por esa época la

23. Los problemas estéticos abordados por Mitry son, a partir de entonces, teorizados sobre bases más sistemáticas y, sobre todo, desligados de las hipótesis —menudo normativas del autor. Así, recientemente, la tesis de Laurent Guido sobre "las teorías del ritmo en el cine francés entre 1920 y 1930" (Universidad de Lausana, 2004) o sus estudios sobre la musicalización (1995, n° 38, "Musique!", octubre de 2002).

semiología del cine le volvía a rendir honores. La insistencia recaía en la definición "negativa" (por el rechazo del cine de vanguardia que plantea oponiéndose).

Patrick de Haas, con su *Cinéma intégral*, reducción de una tesis universitaria, limita su objeto a la tendencia cinematográfica procedente de la pintura, sobre la base de una crisis en las artes plásticas.²⁴ Este enfoque presenta el interés de comprometerse en un examen problematizado del periodo en que el cine llega, si no a resolver en todo caso a retomar y desplazar una cierta cantidad de cuestiones que la pintura había caído.

La otorgada a los constituyentes del filme —movimiento, luz, mecanismo— y el interés por los filmes autorreflexivos inscriben este enfoque en la corriente del modernismo a la Greenberg. Es también

trata sobre el cine "abstracto", "cubista".²⁵

La mayoría de las publicaciones recientes han adoptado la opción de analizar un corpus restringido de filmes, un movimiento, incluso un autor. El cine surrealista, abordado hace mucho tiempo por Odette Alain Virmaux en un sentido muy amplio,²⁶ dio lugar a estudios moderados, particularmente en Estados Unidos,²⁷ mientras que algunos filmes "faros" se hundieron bajo el peso de las glosas e interpretaciones (Un perro andaluz, en particular). En el campo alemán, la parte correspondiente a Hans Richter sigue siendo aplastante. El propio cineasta escribió mucho, publicó y orientó con ello la visión de los acontecimientos según su perspectiva, hasta el extremo de que se ha cuestionado la suerte que se reservó a su amigo Eggeling luego de su brutal desaparición. Pero comienzan a aparecer estudios despejados de l

reverencia al maestro, lo que permite una mejor apreciación de su com-

sido documentado de manera muy completa a fines de la década de ochenta gracias a los Freunde der Deutschen Kinemathek.²⁸ El caso que por país —que, como hemos visto, tratándose de Francia ha sido

Lewinsky.³⁰ a Estados Unidos con Horak³¹ y a Cataluña con Román Gubern.³² En muchos casos, los historiadores, si no vuelven a interrogar

más de cerca los vínculos, los intercambios, la contaminación entre el cine experimental o independiente y el cine industrial y comercial

Florey,³³ Vorkapich, Toland, Menzies y Fitzgerald demostraron que era

estudios con un acrecentado prestigio", que la obra de Florey "demuestra que es posible una armonía entre Hollywood y la vanguardia".

En el campo de la investigación histórica y crítica, la última corriente guarda está vinculada a los desarrollos de las investigaciones sobre el cine "de los primeros tiempos", que tuvo su auge en 1978 y conmovió métodos como el de los objetos. La cercanía de ciertos rasgos formales —que no se les habían escapado a los propios cineastas de la década

28. Stephen C. Foster (dir.): *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-Garde*, Cambridge, MIT Press, 1998.

29. Jeanpaul Goergen (dir.): *Walter Ruttmann Eine Dokumentation*, Berlín (oeste), Freunde der Deutschen Kinemathek, 1989.

30. M. Lewinsky-Strauß: "Une avant-garde au Japon: Une page folle de Kinugasa Teinosuke, 1926", en *Archives*, n° 15, junio de 1988, e "Internationale und nationale Avantgarde in Japan" (tesis de la Universidad de Zurich).

31. Christopher Horak (dir.): *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-garde, 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.

32. Román Gubern: *Projector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1994.

33. Brian Taves: "Robert Florey and The Hollywood Avant-garde", en *Unseen Cinema* (incluido en J. M. Bouhours, B. Posner e I. Ribadeau-Dumas dir.), *En marge de Hollywood*, op. cit., págs. 1-2, 19.

24. P. de Haas: *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Transédition, 1985.

25. Sindiah D. Lawder: *The Cubist Cinema*, Nueva York, New York University Press, 1975 (ed. francesa, *Le Cinéma cubiste*, Paris, Paris-Expérimental, 1994).

26. A. y O. Virmaux (dir.): *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seguers, 1976. Este libro significó el relevo de la bastante mediocre obra de Ado Kyrou: *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1963.

27. Rudolph E. Kaezli (dir.): *Dada and Surrealist Film*, Nueva York, Locker & Owens, 1987.

de veinte (René Clair, Hans Richter), luego de las del sesenta y del setenta (Warhol, Ken Jacobs, Werner Nekes)—entre el cine “primitivo” los trucos, los efectos *disnarrativos*, discontinuidades, atracciones, etc. y el posicionamiento de vanguardia, que se había ocultado en beneficio de una investigación orientada hacia la pintura modernista y la “pureza” del medio (Lawder), inspiraron a varios investigadores, como Noël Burch, Tom Gunning, Bart Testa.³⁴

Aunque a término no se pueda sostener con seriedad que el proyecto de los agentes comprometidos en la producción de los filmes “de los primeros tiempos” pueda coincidir con el de los artistas de vanguardia, se ha podido comprobar en más de un caso que esos dominios no resultaban tan estranos como se podría creer, que no se trataba sin duda de los protagonistas más alejados posibles en el seno del campo cinematográfico y que estaba todo para ganar si se los confrontaba no tanto para postular su similitud sino para dibujar mejor sus respectivos contornos y estudiar su permeabilidad recíproca, que se podrá considerar a voluntad en términos de influencias, de intertextos o de mestizaje antes de mensurar la dimensión social de esos parentescos. Por cierto que no resulta indiferente que se haya sustraído el enfoque del cine de vanguardia de un modelo estético que hacía de él un dominio reservado, elegido, elitista, el parangón de la pureza en relación con el compromiso del comercio y de la cultura de masas en la medida en que la empresa vanguardista —si se la quiere distinguir de la nebulosa modernista— no entra en esta lógica antitética con su proyecto a término extraartístico.

Sin duda, las prácticas artísticas de fines del siglo XX y principio del XXI —así como sus comienzos, que son muy anteriores a este período—, voltadas hacia la mezcla de los medios: la performance y la instalación, más globalmente las “actuades” y las formas de vida y de sociabilidad implicadas en el gesto artístico, nos permiten ver mejor lo que se destaca en esas dimensiones en los cines de vanguardia.

ANEXOS

34. Un reciente coloquio organizado en Viena fue enteramente dedicado a este enfoque, “Symposium Das Frühe Kino und die Avantgarde” (Viena, 8-13 de marzo de 2002), que dio lugar, en Canadá, a una programación, *Back and Forth: Early Cinema and the Avant-garde*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1992 (Bart Testa, dir.).

Documentos

МАШАКОВСКИЕ И КИНЕМАТОГРАФ. LEGISLADOR DE UNA "MODA" ESTÉTICA¹

En ese punto el arte y la vida se encuentran tan intrínsecamente ligados que, si no hubieran existido las Olimpiadas, Grecia tal vez hubiera dado las velas negras de los asetas-místicos.

Toulon

Queda aun una vasta cuestión no tratada en el estudio del cinematógrafo. "Bajo la influencia del cine, ¿cómo cambian las fronteras de la mentalidad humana y cuántos embates ha asestado su aparición a la febril pulsación de la vida urbana?"

Considerad el cuadro de cualquier ciudad, por ejemplo Moscú.

Un escritor rebosante de ingenio señalaba:

"Quitarle a la ciudad su estandarte significa quitarle su sentido, con lo que la ciudad se parecerá a un inmenso idiota negro."

Quitarle a la ciudad las miradas de las lámparas eléctricas significa dejarla ciega, privarla de la vista. En vez de ojos vivaces y brillantes, los parpados cerrados de las ventanas son las que os mirarán, y durante ese tiempo, cuando en toda la extensión de un largo huevar sólo nos alum-

¹ En 1970, la revista *Voprosy literatury*, n.º 8 (Moscú) publica diecinueve de entre unos cuarenta artículos aparecidos en el *Kino-journal* entre mayo de 1914 y septiembre de 1915, artículos firmados con diversos seudónimos que los investigadores atribuyen a Mashkovski. Agradecemos a Leonid Ielner y Antoine Leduc.

bran 25 faroles hasta casa, 90 cinematógrafos de la ciudad surgen a 18.000 pupilas en la noche negra

Y si se roman los anisensos y pintorescos afiches artisticos (los primeros de gran formato fueron traídos a la ciudad por el cine), entregan de inmediato una representación completa y exterior de la ciudad, con la brillante electricidad, las disonancias de los faroles multicolores.

El cine ha cambiado el maquillaje de la ciudad.

Luego vale la pena echar una ojeada a la muchedumbre que va a cine, a sus ondantes asociaciones, sus rostros cambiantes y compararlos con los rostros del pasado cercano, aún presente en la memoria de muchos; ¡qué diferencia!

Al i. entre los viejos, rostros idénticos, sobre los cuales se refleja (como si fueran extraídos de la piedra) la voluntad tranquila, la eterna sumisión a una idea clara.

Aquí, una alegre sonrisa es reemplazada por la expresión del odio, el odio, por la iluminación del amor, el amor, por la máscara del horror.

¿Qué es, pues, lo que ha cambiado así al hombre, lo que ha hecho rasar corras sus emociones?

Al hombre del pasado, el mundo le parecía lejano y gigantesco y, en consecuencia, incomprensible.

De ahí esta resignación a cualquier fuerza desconocida y acaso extraña.

Las desdichas de los otros llegan después de un año por caminos impracticables: de ahí la tranquilidad de las pequeñas aldeas; la gente es eternamente la misma: de ahí esa constancia tanto en el amor como en el odio.

Pero hoy los trenes y los aeroplanos han borrado la distancia, los periódicos aportan cotidiana mente las noticias sangrientas de las pequeñas y las grandes guerras, se puede caminar por las calles durante un año entero y no encontrar dos veces el mismo rostro.

De ahí el nerviosismo, la violencia del hombre de hoy.

Sus dramas son las chispas impetuosas pero breves del magnesio, su alegría se apaga en quince minutos, como en el cinematógrafo.

Y el teatro contemporáneo debe apropiarse de toda esta vida estimulante y dinámica, volverla tan breve como en realidad es debido al cambio de sentimientos.

Pero nuestros teatros se levantan en las plazas, como inmensas y negras supervivencias del tiempo pasado.

Pues en nuestro siglo de la electricidad, de los esmoquines, de los paisajes de pancartas en los teatros, aún se han conservado los bucles

de los tiempos de Catalina, las canastas, la hipocondría de Chejov, la bota lustrada de Ostrovsky.

Por eso el cine está lleno de jóvenes nuevos.

Captó la necesidad del hombre contemporáneo, su deseo de cambio eterno y agitado.

En efecto, el cine es por el momento el único que ha reflejado la necesidad de teatro que experimenta el hombre de hoy.

El cine ha sentido la pulsación de la vida contemporánea y ha acelerado su latido febril.

Y si se les da la razón a los que afirmaban que Londres, que sus brumas no eran conocidas por nadie antes de su representación en los grandes cuadros de arte pictórico, entonces se puede decir claramente que toda la vida contemporánea, sus nervios satientes, la prisa sobrehumana de su carrera, de sus rostros catódicos, su eterna aspiración a sensaciones siempre nuevas, todo eso no era conocido por nadie antes de la aparición del cinematógrafo.

N-1, *Kino-journal*, 1914

MAIAKOVSKI: EL CINEMATÓGRAFO Y LA LITERATURA

Únicamente el reflejo de algún hecho en la literatura
la pone en relación con él, como con una fuerza.

GEORG BRAUNDES²

No es la literatura transmitida sino la vida imaginada
la que hace la gloria del teatro.

CRAIG³

La fuerza de algún nuevo debut —en el arte o en la vida—, su necesidad, la profundidad de su penetración en la psicología del hombre puede ser medida y verificada solamente por la fuerza de su penetración en las Belas Letras y la literatura crítica.

Esto concierne a cada fenómeno. Ante todo, la posibilidad de la apa-

2 Crítico literario danés (1842-1927).

3 Edward Gordon Craig, director inglés, decorador y teórico del teatro, trabajó en el Teatro de Arte de Moscú (1872-1966).

nación de un fenómeno conocido es prevista por las novelas fantásticas o utópicas; luego de lo cual la literatura crítica ilumina el cambio de relieve de la mentalidad humana que producen; finalmente, los novelistas lo toman como un fenómeno de empuje vital, eternamente presente, y los poetas le reservan tal o cual lugar en su ciclo de formas artísticas.

Tomemos, por ejemplo, la aerostación. Inicialmente, en las líneas de Julio Verne se dibujaba lo fantástico de los vuelos llenos de riesgos; exóticos pero seguros; luego iguales se pertenían grand osos. Era la época del presentimiento de los hombres-pájaros.

Varios años después, cuando los primeros pilotos-heroes se apresuraban a recuperar el cielo arrojando su gruta en el vacío, en la grandeza del remo del aire, en el mágico cambio del psiquismo humano, resucitó la hermosa leyenda de Ícaro.

Ahora resulta difícil encontrar una línea impresa en la que no se conte a la belleza de los "soleados abejorros".

Encontramos una completa analogía con ese cortejo victorioso (solamente en el dominio del arte) al estudiar la cuestión del cine.

El arte nos muestra por qué nacimos fuera de un teatro sobre la pantalla y la emisión mecánica simultánea de sonido.

Así, ya en las hermosas utopías de Mauro de Beiam, en sus reflexiones sobre la vida en los siglos futuros, se encontraba la idea clara de un nuevo teatro donde la gente, opr imiendo algún botón, veía sobre la pantalla toda la inmensidad de la vida sin salir de su habitación, escuchando las voces claras de actores que habrían habido en algún momento y en algún lugar.

La vida se puso a realizar ese hermoso y viejo cuento.

Al comienzo tramos algo incrédulos con respecto al resplandor de la electricidad, iluminando pequeñas telas, con respecto a esas fotografías que se movían, temíamos la muerte del teatro y no queríamos ver en todo eso nada más que la profanación del arte.

Pero el tiempo pasó.

Ya nos pusimos a dibujar los contornos de la nueva mentalidad humana. La gente de la ciudad, de humor pasajero, se puso a exigirle al teatro reflejos apresurados de la vida siempre cambiante, a mirar con desconfianza las instrucciones de los antiguos teatros, torturar de a los espectadores durante cinco o seis horas, a veces incluso durante dos días (*Los hermanos Karamazov*, en el teatro artístico).

La gente que iba al cine en principio por curiosidad o costumbre se planteó la cuestión de la importancia del cine para el hombre de hoy.

Aparecieron artículos críticos sobre el cine firmados por el *leader* de nuestros simbolistas, André Biey. Allí, el autor se detiene detalladamente en la "modernidad" del cine.

Después de él, en muchas novelas y *nouvelles*, ya se trataba el cine como a un viejo conocido, por ejemplo, en Verbitskaya.

Finalmente, los poetas de la ciudad, como Alexandre Rostavlev, escriben versos que cantan la "vida sobre la pantalla de la tela".⁴

Esta pequeña enumeración en la literatura demuestra ya claramente cuán profunda es la necesidad que siente el hombre moderno por el cine y desde hace cuanto tiempo podía adivinarse, en la historia del hombre, la posibilidad de su aparición.

La literatura muestra el campo de acción del cine. El significado artístico de éste aparece claramente al procurar saber hasta qué punto el cine puede ser considerado como creador de valores artísticos y no como simple repetidor de la producción literaria. Esta cuestión exige un examen particular.

De ahora en más, se puede comprobar con certeza que el reconocimiento de derecho de independencia y de existencia censada del cine ha arraigado profundamente en la vida cotidiana. La confirmación de ese derecho por la literatura debe considerarse como indispensable y lógica la consecuencia de lo que se ha dicho antes, confirmando una vez más el acierto del aforismo "la literatura es el espejo de la vida".

A. Vlodymerov, *Kino-journal*, 1915

FERNAND LÉGER, *VIVA RELACHE*⁵

La ruptura, el quiebre con el *ballet* tradicional.

La luz, dueña del mando y de la escena, el juego de imprevistos—

⁴ La cita está tomada del poema "Au cinématographe" (A. Rostavlev "Dans la Tour", en *Poèmes*, Libro primero, 1907).

⁵ Este texto, que no figura en los escritos sobre arte de Fernand Léger (*Fonction de la peinture*), fue publicado en *Paris-Midi* el 17 de diciembre de 1924 y en Alemania, en *Der Querschnitt* (n° 511, 1925, pág. 132), donde estaba acompañado por el texto-programa de *Relache*, de Picabia-Satie.

Wedding March (1926-1928) *La marcha nupcial*, de Stroheim, en el que conviene saludar a un genio tan auténtico como Charlot y tan importante desde el punto de vista de la influencia. He ahí un filme humano en toda su emocionante y trágica belleza.

Sólo la franqueza es revolucionaria. La característica de toda reacción es la mentira y la falta de sinceridad. Esta franqueza es la que nos permite hoy colocar en el mismo plano a los verdaderos filmes revolucionarios. *El acorazado Potemkin*, *The Gold Rush* (1925) (*La quimera del oro*), *La marcha nupcial* y *Un perro andaluz*, mientras confundimos en las mismas tinieblas *La Chute de la maison Usher* (1927) (*La caída de la casa Usher*), donde se revela la falta de imaginación o, más bien, la imaginación paralizada de Epstein, *La inhumana*, *Paname n'est pas Paris*. De hecho, no existe otra vanguardia que el cine francés en su conjunto, ya se trate de las cine-novelas o de las producciones Nalpas-Gance (pobre Napoleón), Barontelli y *tutti-quantì*. La cuestión es saber a la vanguardia de qué está.

Permítaseme no escribir el vocablo enérgico y definitivo que lo calificaria fácilmente.

Robert Desnos, "Cinéma d'avant-garde", en *Documents*, nº 7, diciembre de 1929, págs. 385-387.

Bibliografía

Esta bibliografía se refiere a la vanguardia "histórica" y no al conjunto de movimientos que han sido vinculados a la noción considerada desde un punto de vista ahistórico.

1 FUENTES IMPRESAS

391 (1917-1924).
Action (1920-1922).
Arbeiterbühne und Film 1929-1930.
L'Art cinématographique, Paris, Félix Alcan (1926-1930).
Bifur (1929-1931).
Les Cahiers du Mois nº 12 y 16-17 (1925).
Cercle et Carré (1930).
Cinéa *Ciné-pour-tous* (1923-1932).
Ciné-Club (1947-1949).
Cinémagazine 1921-1933).
Ciné-Miroir (1922-1932).
Close-up (1926-1933).
CoBrA (1948-1951).
Le Crapeauillet (1919, 1920, 1923, 1927).
DADA Zurich-Paris (1916-1922).
Documents (1929-1930).
L'Esprit nouveau (1920-1925).
Experimental Cinema (1930-1933).
Le Film 1916-1921).
La Gazette des Sept Arts (1922-1923).
Inquisitions (1936).
Kino-fot (1922).
Lef (1923-1926).

Littérature (1919-1924)

Le Mercure de France (1916-1926)

Monde (1928-1932).

Nord-Sud (1917-1918).

Navy Lef (1927-1928).

Plans (1931-1932).

La Révolution surréaliste (1924-1929).

La Revue blanche (1891-1903).

La Revue du cinéma (1928-1931).

Le Rouge et le Noir (1928).

Schéma (1927).

SIC (1916-1919).

Le Surréalisme au service de la révolution (1930-1933).

Surréalisme (1924).

Vechtsch Objet Gegenstand (1922).

Fuentes manuscritas

Fonds Epstein, CF/BIFI.

Fonds Clair, BNF/Arts du spectacle.

Fonds Albatros, CF/BIFI.

Fonds Autant-Lara, CS.

Vanguardia**Fuentes**

Barrault, Émile: *Aux artistes du passé et de l'avenir des beaux-arts, doctrine de Saint-Simon*, 1830.

Champfleury, Jules: "Courbet et Proudhon", en *Le Réalisme*, 1857 (reed., Paris, Hermann, 1973).

Laverdant, Gabriel-Désiré: *De la Mission de l'art et du rôle des artistes Salon de 1845*, Paris, La Phalange, 1845.

Lenin, Vladimir: *Que faire?* (*Œuvres complètes*, Moscou, Éditions du Progrès, 1965, t. VI) (trad. cast. *¿Qué hacer?*, Progreso, Moscú, [1902] 1981).

Marinetti, Filippo Tomaso: *Le Futurisme*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1980.

Marinetti, Filippo Tomaso: *Les Mots en liberté*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1987.

Marx, Kar y Engels, Friedrich: *Manifest der Kommunistischen Partei/Manifeste du Parti communiste*, Paris, Éditions Sociales, "Classiques du marxisme - édition bilingue", 1972 [1848] (trad. cast. *Manifiesto del Partido Comunista*, Moscú, Progreso, 1990).

Mendès, Camille: *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, Auguste Brancart, 1884.

Proudhon, Pierre-Joseph: *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*, Paris, 1863.

Rodriguez, Olinde: *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange Père, 1825.

Saint-Simon, Claude-Henry de: *Textes choisis*, Paris, Éditions sociales, "Classiques du Peuple", 1951.

Saint-Simon, Claude-Henry de: *Œuvres complètes*, 10 vol., Paris, Anthropos, 1966.

Zola, Émile: "Proudhon et Courbet", en *Le Bon Combat*, Paris, Hermann, 1974.

Ensayos, Historia, Estética, Crítica

Andreoli-de-Villers, Jean Pierre: *Le Premier Manifeste du futurisme*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986.

Archives du surréalisme: *Vers l'action politique* (julio de 1925-abril de 1926), Paris, Gallimard, 1988.

Archives du surréalisme: *Adhérer au Parti communiste?* (septiembre-diciembre de 1926), Paris, Gallimard, 1992.

Benichou, Paul: *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'Âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977 (trad. cast. *El tiempo de los profetas. doctrinas de la época romántica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1984).

Bénichou, Paul: *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992.

Bénichou, Paul: *Le Sacre de l'écrivain. 1730-1830. Essais sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, 1996.

Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1992.

Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp (trad. al francés. *Héritage de ce temps*, Paris, Payot, 1978).

Bloch, Ernst y Eisler, Hans: "Art d'avant-garde et front Populaire", en *Neue Weltbühne*, 9 de diciembre de 1927 (trad. en *Travail théâtral*, n° 28-29, julio-diciembre de 1977, págs. 26-30).

Blumenkranz-Onimus, Noëmi: "Les manifestes futuristes: théorie et praxis", en col. "Recherches poétiques", Paris, Klincksieck, 1975.

Blumenkranz, Noëmi: "Manifestes d'art plastique et avant-garde", en Jean-Claude Marcadé (dir.), *L'Écrit et l'Art I*, Vincennes, Le nouveau musée institutionnel, 1993.

Börlinger, Hannes: "Avant-garde. Geschichte einer Metapher", en *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. XXII, 1978, págs. 90-114.

- Bonito Oliva, Achille (dir.): *Avanguardia Transavanguardia*, Milán, Electa, 1982.
- Bourdieu, Pierre: "Champ intellectuel et projet créateur", en *Les Temps Modernes*, n° 246, novembre de 1966.
- Bourdieu, Pierre: "Sociologie de la perception artistique", en col.: "Les Sciences humaines et l'œuvre d'art", Bruselas, Éditions de la Connaissance, 1969.
- Bourdieu, Pierre: *Les Règles de l'art*, París, Seuil, 1992 (trad. cast.: *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1997).
- Benjamin, H. D. Buchloh (1977-1981): *Formalism and historicism: Avant-gardism and regression*, Angers, Éditions Territoires, 1982.
- Burén, Daniel, Fauchereau, Serge y Sarkis, Pontus Hultén: "La fin des avant-gardes", en *Quand les artistes font école. Vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques 1988-1990*, Paris-Marsella, Amus de l'HEAD, Musées de Marseille, Centre Pompidou, 2004, págs. 93-148, t. 1.
- 1980 (trad. al inglés, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984; [trad. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ed. Península, 1987].
- Calinescu, Matei: "Avant-Garde: Some Terminological Considerations", en *Yearbook of Comparative and General Literature*, 23, 1974.
- Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- Castre, Victor: "Le Drame du surréalisme (1924-1926)", en *Les Temps Modernes*, n° 34, julio de 1948, págs. 42-61, y n° 35, agosto de 1948, págs. 290-313.
- Clark, Timothy J.: *The absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851 + Images of the People Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames & Hudson, 1973.
- Clark, Timothy J.: "Preliminaries to a Possible Treatment of Olympia in 1865", *Screen*, vol. 21, n° 1, 1980.
- Compagnon, Antoine: *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, París, Seuil, 1990.
- 1909-1923, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Duval, Thierry de: *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, París, Minuit, 1984.
- Duval, Thierry de: *À nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, París, Minuit, 1989.
- Egbert, Donald Drew: "The Idea of 'Avant-Garde' in Art and Politics", en *The American Historical Review*, vol. 73, n° 2, 1967.
- Egbert, Donald Drew: *Social radicalism and the Arts: Western Europe*, Nueva York, Knopf, 1970.

- graphie et étude sociologique des périodiques français utilisant le mot "avant-garde" entre 1794-1967], París, Bibliothèque nationale, 1968.
- Colan, Romy: *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- Green, Christopher: *Cubism and Its Enemies: Modern Movements and Reactions in French Art 1916-1928*, New Haven, Yale University Press, 1987.
- Greenberg, Clement (1961): "Avant garde et kitsch", en *Art et culture. Essais critiques*, París, Macula, 1988.
- Hadjimicolacu, Nicos: "Sur l'écologie de l'avant-gardisme", en *Histoire et Critique des Arts*, n° 6, julio de 1978.
- Kaufmann, Vincent: *Politique des groupes littéraires*, París, PUF, 1997.
- Kraus, Rosalind: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1986 (trad. al francés, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, París, Macula, 1993) [trad. al español, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996].
- Le Bot, Marc: *Peinture et Machinisme*, IIIª parte: "Idéologies de l'avant-garde", París, Klincksieck, 1973.
- Lidsky, Paul: *Les Écrivains contre la Commune*, París, Maspero, 1982.
- Lista, Giovanni: *Théâtre futuriste italien*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1976, 2 t.
- Lista, Giovanni: Prefacio a F. T. Marinetti, *Le Futurisme* (supra).
- Lista, Giovanni: *De Chirico et l'avant-garde*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1983.
- Lista, Giovanni: Prefacio a F. T. Marinetti, *Les mots en liberté* (supra).
- Lista, Giovanni: *Le futurisme, création et avant-garde*, París, Les Éditions de l'Amateur, 2000.
- Lowy, Michaël y Sayre, Robert: *Révolution et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, París, Payot, 1992 (trad. cast.: *Rebelión y melancolía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2008).
- Meffre, Liliane: *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, Berna, Peter Lang, 1989.
- Monseigneur, Alain: "Rôle et place de la photographie dans les revues d'avant-garde artistique en France", en col.: *Le retour à l'ordre*, Université de Saint-Étienne, travaux VIII, CIEREC, 1986.
- Mord, Jean-Pierre: *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, París, Galimard, 1985.
- Nochlin, Linda: "The Invention of the Avant-Garde: France 1830-1880", en *Art News Annual*, 34, 1968 (incluido en *The Politics of Vision*, Harper & Row, 1989).
- Poggioli, Renato: *Teoria dell'arte d'avanguardia*, I. Mulino, 1962 (trad. al inglés, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1968).
- Rébézoux, Madeleine: "Avant-garde esthétique et avant-garde politique: le socialisme français entre 1890 y 1914", en col.: *Esthétique et marxisme*, París, UGE, col. "10/18", 1974, págs. 21-39.

- Schaeffer, Jean-Marie: *L'Art de l'âge moderne*. Paris, Gallimard, 1992.
- Seigel, Jerrold: *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life 1830-1930*. Elisabeth Sifton Books, Viking Penguin Inc., 1986 (trad. al francés, *Paris bohème 1830-1930*. Paris, Gallimard, 1991).
- Shattuck, Roger: *The Bonquet Years (The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War I, 1955* (trad. al francés, *Les Primitifs de l'Avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974).
- Schisler, Christian: "La formation des avant-gardes françaises à partir de 1945", en *Poésie et peinture*, catálogo de exposición, Musées de Marseille. Réunion des Musées Nationaux, 1993, págs. 258-266.
- Silver, Kenneth: *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton. Princeton University Press, 1989.
- Tafuri, Manfredo: "Formalismo e avanguardia fra la NEP e il primo piano quinquennale", en Jean-Louis Cohen, Marco de Michelis y Manfredo Tafuri (dirs.), *URSS 1917-1978: la Città. l'Architettura*, Roma, Officina Edizioni, 1979.
- Wind, Edgar [1963]: *Art et anarchie*, Paris, Gallimard, 1988 (trad. cast. *Arte y anarquía*, Madrid, Taurus, 1967).
- Wollen, Peter: "Manet. Modernism and Avant-Garde", en *Screen*, vol. 21, n° 2, 1980.
- Zalambani, Maria: *L'Arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni 20*. Ravenna, Longo, 1998.
- Zeroff, Michel: "Pré avant-garde et avant-garde: le tournant français du XX^e siècle", en *Les Conférences Vanier*, Ottawa, Éd. des Versures, 1981.
- Actes de la recherche en sciences sociales, n° 88, junio de 1979: "Les avant-gardes".
- Lugares: *Dossiers sur l'art*, n° 21-22-23-24, octubre de 1997-junio de 1998. "Cubo-futurismo".

Vanguardia y cine

(Con exclusión de trabajos o escritos monográficos sobre un filme)

Escritos de cineastas y escritores

- Albert-Biror, Pierre: *Matoum et Ténbar*, Milan, Instituto editoriale Cisalpino, 1980.
- Apolinaire, Guillaume: "L'Esprit nouveau et les poètes", en *Mercur de France*, n° 491, 1^o de diciembre de 1918, págs. 385-396.
- Aragon, Louis: "Du Sujet", "Du Décor", "Charlot sentimental", en *Œuvre posthume* [1918], t. 1, Paris, Livre-Club Diderot, 1974.
- Aragon, Louis [1921]: *Amica ou le panorama*, Paris, Gallimard, 1951.
- Aragon, Louis [1923]: *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Mercure de France, 1994.

- Artaud, Antonin: *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, t. II.
- Breton, André: "Comme dans un bois", en *L'Âge du cinéma*, n° 4-5, agosto de 1952 (incluido en *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, "La Pléiade").
- Canudo, Ricciotto: *L'Usine aux images*, Ginebra, Office central d'édition, 1927 (reed. aumentada, Paris, Seguer-Arte, 1996).
- Cavalcanti, Alberto: "Avant-garde française et Documentaire anglais", en *Cine-Club*, n° 8, junio de 1948, pág. 1.
- Cendrars, Blaise: *L'ABC du cinéma* [1917-1921], Paris, Les Écrivains réunis, 1926, reed. en *Hollywood, la Mecque du cinéma*, Paris, Ramsay, 1987.
- Clair, René: *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, "Idées", 1970.
- Cocteau, Jean: *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926 (reed. en *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, Paris, Le Livre de Poche, 1995).
- Cocteau, Jean: "Le Sang d'un poète" (guión), en *ibid.*, págs. 1277-1308.
- Cocteau, Jean: *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Pierre Belfond, 1973 (reed. Ramsay, 1986).
- Dali, Salvador: "Manifest Groc" (1928), en *Salvador Dali*, Paris, Centre Pompidou, 1979 (catálogo), t. 1, págs. 19-20.
- Dali, Salvador: "Film-Art, Film antiartistique", en *Gaceta literaria*, 15 de diciembre de 1927 (reproducido en *ibid.*, t. 1, págs. 63-65).
- Desnos, Robert: *Les Rayons et les ombres. Cinéma*, Paris, Gallimard, 1992.
- Deslaw, Eugen: "Le cinéma abstrait", en *Cercle et Carré*, n° 3, 30 de junio de 1930.
- Dulac, Germaine: *Écrits sur le cinéma*, Paris, Paris-Expérimental, 1994.
- Epstein, Jean: *Bonjour cinéma*, Paris, La Sûrte, 1921.
- Epstein, Jean: 1914: "Pour une avant-garde nouvelle", en *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, t. 1.
- Epstein, Jean: "L'objectif lui-même", en *Cinéa Ciné-pour-tous*, n° 53, 15 de enero de 1926.
- Epstein, Jean: "Le grand œuvre de l'avant-garde", en *Ciné-Club*, n° 6, 2^o año, marzo de 1949, pág. 8.
- Fescourt, Henri y Bouquet, Jean-Louis: *L'idée et l'écran*, Paris, Haberschull et Sergent, 1925.
- Fondane, Benjamin: *Écrits pour le cinéma*, Paris, Plasma, 1984.
- Hausman, Raoul: "De l'enregistrement cinématographique à la vision filmée", en *L'Âge du cinéma*, n° 6, 1952.
- Goll, Ivan: "Exemple de surréalisme: le cinéma", en *Surréalisme*, n° 1, octubre de 1924.
- Léger, Fernand: "L'aventure au pays des merveilles", en *Ciné-Club*, n° 1, 2^o año, octubre de 1948, pág. 1.
- L'Herbier, Marcel [1917]: "Hermès et le silence", en *Le Film* del 29 de abril de 1916 (fragmentos en *Non-Burch Marcel et L'Herbier*, Paris, Seghers, "Cinéma d'aujourd'hui", n° 78, 1973, págs. 45-56).

- L'Herbier, Marcel: "Le cinéma contre les Beaux-Arts" *Camérodia*
- L'Herbier, Marcel: *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979
- Péret, Benjamin: *Œuvres complètes*, Paris, José Corti/Association des Amis de Benjamin Péret, 1992, t. VI.
- Phibbs, Frank y F. J. P. y Belfond: 1978 (reed. actualizada Paris, Mémoires du Livre, 2003).
- Man Ray, *Autoportrait*, Paris, Laffont, 1964 (reed. Babel, 2000)
- Richter, Hans: *Filmgegner von heute Filmfreunde von morgen*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929 (reed., Zürich, Hans Rühr, 1968).
- Richter, Hans: "Anatomie de l'avant-garde", en *L'Âge du cinéma*, n° 3, junio-julio, 1951.
- Richter, Hans: "Histoire de l'Avant-garde allemande 1918-1930", *L'Âge du cinéma*, n° 6, 1951.
- Richter, Hans: *Dada art and anti-art*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1965.
- Richter, Hans [1934-1939]: *Der Kampf um den Film*, Munich, Carl Hanser, 1976 (trad. al inglés, *The Struggle for the Film*, Aldershot Hants, Wildwood House Ltd., 1986).
- Romains, Jules: *Donogoo-Tonka ou les Miracles de la science*, Paris, Gallimard, 1920.
- Saint-Pol Roux [circa 1926-1930]: *Cinéma vivant*, Mortemart, Rougerie, 1972.
- Seeber, Guido: *Der Filmplaner G. Seeber*, Berlin, Eichtanten Press, 1979.
- Soupault, Philippe: *Écrits de cinéma*, Paris, Plon, 1979.
- Surwege, Léopold: "Le Rythme coloré" en *Les soirées du Poire* n° 26-27, 11 agosto de 1914 (reed. en *La Revue du cinéma*, n° 1, marzo de 1948).
- Tedesco, Jean: "Le Répertoire et l'avant-garde du cinéma", en *Cinéa-Ciné-pour-tous*, n° 46, 1-10-1925.
- Tedesco, Jean: "Par cinéma", en *Cinéa-Ciné-pour-tous*, n° 80, 1-3-1927.
- Tedesco, Jean: "Notre Avant-garde aux Arts décoratifs", en *Cinéa-Ciné-pour-tous*, n° 46, 1-10-1925.
- Europejskie manifesty. Antologia* (A. Gwozdź, dir.), Varsovia, Wieda Powszechna, 2002.
- Film und Foto. Der zwanziger Jahre*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1979.
- Filmliga. La Filmliga olandése (1927-1933) Avanguardia, crítica, organización del cine* (catálogo a cargo de Francesco Boso, Alberto Baschi y Elfi Rester), Bologna, 1991.
- International Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto Stuttgart 1929* (catálogo), reed., Stuttgart, DVA, 1979.
- Sovetskoe iskousstvo za 15 let* (I. Matsa, dir.), Moscú-Leningrado, Ogiz-Izogiz, 1933.
- Stationen der moderne im film I, FIFO, Stuttgart 1919* (Helma Schleiß, dir.), Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1988.

Stationen der moderne im film II Texte Manifeste Pamphlete (Helma Schleiß, dir.), Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1989.

Artículos, Estudios, Ensayos, Historia

- Abel, Richard: "The Contribution of French Literary Avant-garde to Film Theory and Criticism, 1907-1924", en *Cinema Journal*, n° 14, primavera de 1975.
- Abel, Richard: *French Cinema The First Wave 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- Albersmeier, F.-J.: *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur*, Heidelberg, Carl Winter, 1985.
- Aristarco, Guido: "Teoria futurista e film d'avanguardia", *La Biennale di Venezia, arte cinema, musica, teatro*, Venezia, 1959.
- Bardeche, Maurice y Brasillach, Robert: *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël y Séele, 1935 (1ª edición), Denoël, 1942 (2ª edición).
- Basson, Raphaële y Hennebelle, Guy (dir.): "Cinemas d'avant-garde (experimental or militant)" en *CinémaAction*, n° 10-11, primavera-verano de 1980.
- Bertetto, Paolo (dir.): *Il cinema d'avanguardia 1910-1939*, Venezia, Marsilio, 1983.
- Bertetto, Paolo: *Cinema d'avanguardia in Europa dalle origini al 1945*, Turin, Il Castoro, 1996.
- Bordwell, David: "French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film style" (tesis), University of Iowa, 1974.
- Bordwell, David: *On the History of Film Style*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1997.
- Bouhours, Jean-Michel y Haas, Patrick de (dirs.): *Man Ray directeur du mauvais movies*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1997.
- Bouhours, Jean-Michel, Posner, Bruce y Ribadeau Dumas, Isabelle (dirs.): *En marge de Hollywood. La première avant-garde cinématographique américaine 1893-1941*, Giverny-Paris, Musée d'art américain/Centre Georges-Pompidou, 2003.
- Brenez, Nicole y McKane, Mues (dirs.): *Poétique de la couleur Une histoire du cinéma expérimental. Anthologie*, Aix-Paris, Institut de l'Image-Auditorium du Louvre, 1995.
- Brenez, Nicole y Lebrat, Christian (dirs.): *Jenna, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milán-Paris, Mazzotta Cinémathèque française, 2001.
- Brunius, Jacques Bernard: *En marge du cinéma français*, Paris, Accanes, 1954 (reed., Lausana, L'Âge d'Homme).
- Buache, Freddy (dir.): *Le Film indépendant et d'avant-garde à la fin du muet 1 et 2*, Lausana, Traveling/Documents de la Cinémathèque suisse, n° 55, 1979 y n° 56-57, 1980.

- Burch, Noël y Fieschi, Jean-André: "La Première vague", en *Cahiers de cinéma*, n° 202, junio-julio de 1968.
- Burch, Noël: "Primitivism and the Avant-Garde: A Dialectical Approach", en Philip Rosen (dir.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
- Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 1996.
- Cosandey, Roland y Jode, Thomas: "Le premier congrès international du cinéma moderne en France, septembre 1929", *Archives*, n° 84, abril de 2000.
- Deleuze, Gilles: "Les poètes découvrent le cinéma (1914-1932)", en *Études cinématographiques*, n° 38-39, 1965.
- Devaux, Eric: *Le Cinéma expérimental 1914-1941*, Paris, Paris-Expérimental, 1992.
- Doniol-Vatrocze, Jacques et al.: *Sept ans de cinéma français*, Paris, Cérif, 1953.
- Foster, Stephen C. (dir.): *Hans Richter: Activism, Modernism, And the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts-Londres, The MIT Press, 1998.
- Ghali, Nourreddine: *L'Avant-garde cinématographique en France*, Paris, Paris-Expérimental, 1995.
- Gubern, Román: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Gunning, Tom: "An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film", en John L. Fell (dir.), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- Gunning, Tom: "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde", en Thomas Elsaesser (dir.), *Early cinema. Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI, 1990.
- Haas, Patrick de: *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les films des années vingt*, Paris, Transédition, 1985.
- Haas, Patrick de: "Un heureux dévouement", en G. Viatte (dir.), *Peinture, cinéma, peinture*, Paris-Marsella, Hazan, 1989.
- Hedge, Inez: *Languages of revolt, Dada and surrealist literature and film*, Duke University Press, 1983.
- Horak, Jan-Christopher: "Discovering Pure Cinema: Avant-garde Film in the 1920s", en *Afterimage*, vol. 8, n° 1-2, verano de 1980.
- Horak, Jan-Christopher (dir.): *Lovers of Cinema. The First American Film avant-garde, 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.
- Kovacs, Yves (dir.): "Surréalisme et cinéma", en *Études cinématographiques*, Paris, Minard, 1965.
- Kuenzli, Rudolph E. (dir.): *Dada and Surrealist Film*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1987.
- Langlois, Henri: "L'Avant-garde d'hier et d'aujourd'hui", *La Revue du cinéma*, n° 11, marzo de 1948.
- Langlois, Henri: "L'Avant-garde française", en *L'Age du cinéma*, n° 6, febrero de 1948.
- D.C.D. [s. f.], incluido en *Les Cahiers du cinéma*, n° 202, junio-julio de 1968.
- Lawder, Standish D.: *The Cubist Cinema*, Nueva York, Anthology Film Archive, 1975.
- Lista, Giovanni: "Futurisme et cinéma", en G. Viatte (dir.), *Peinture, cinéma, peinture*, Paris, Hazan, 1989.
- Lista, Giovanni: "Futurismo cinematografico. Il film *Velocità* di Cordero, Mariani, Oriani", en *Fotogenia*, n° 4-5, 1997-1998.
- Mijaville, Alain y Roquero, Georges (dirs.): "Le cinéma des surréalistes", en *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 30-31, verano-otoño de 1980.
- Moscow, Jean: *Le Cinéma expérimental*, Paris, Seghers, 1974 (trad. cast.: *Historia del cine experimental*, Barcelona, F. Torres, 1974).
- Moussinac, Léon: *Le Cinéma souterrain*, Paris, Gallimard, 1928.
- Pasineti, Francesco: *Storia del cinema. Dalle origini a oggi*, Roma, Bianco e Nero, 1939.
- Petit, Jacques: "L'avant-garde française des années vingt", en *Cinéma 77*, n° 217, enero de 1977.
- Riquelme, Georges: "Situation du cinéma dans l'économie du groupe surréaliste", en *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 30-31, 1980.
- Rosen, Philip: "Modernism, Experimentation and Politics", en *Millennium Film Journal*, n° 16-17-18, 1986, págs. 126-137.
- Sadoul, Georges: "De Dada au surréalisme", en *Cine et Culture*, n° 1, 2º año, octubre de 1948 ("De Dada au surréalisme"), págs. 3-4.
- Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma. Le cinéma devant un art 1909-1920*, Paris, Denoël, 1952, t. III, vol. 2 (reed. 1975, t. IV).
- Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma. L'Art muet 1919-1929*, Paris, Denoël, 1975, t. VI.
- Savard, Alain (dir.): *Cinéma dadaïste et surréaliste*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1976.
- Sitney, Adams P.: *Visionary Film: The American Avant-Garde*, Nueva York, New York University Press, 1974 (trad. y edic. modificadas: *Le Cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine 1943-2000*, Paris, Paris-Expérimental, 2002).
- Sitney, Adams P.: *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Literature and Cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 1990.
- Verdier, Pierre: "Clefs pour l'avant-garde", en *Ciné-Club*, n° 1, octubre de 1948 ("De Dada au surréalisme"), págs. 4-5.
- Verdone, Mario: *Teatro e cinema futurista*, en *Cinesateca*, n° 1, Roma, 1977.
- Verdone, Mario: *Cinema e letteratura del Futurismo*, Rovereto, Manfrini, 1990.

- Viatte, Germain dir., *Peinture - Cinéma - Peinture*, Paris-Marsella, Hazan, 1989.
- Vichi, Laura: *Henri Storck. De l'avant-garde au documentaire social*, Crinée, Yellow Now, 2002.
- Virmaux, Alain y Odette (dirs.): *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.
- Virmaux, Alain y Odette (dirs.): *Le Grand Jeu et le cinéma*, Paris, Paris-Expérimental, 1996.
- Weiss, Peter [1956]: *Avantgardefilm*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1988 (trad. al francés, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, L'Arche, 1989).
- Wollen, Peter: "The Two Avant-gardes", *Edinburgh Magazine*, n.º 1, 1976.

Vanguardia y cine de los primeros tiempos

- Soneman, Rod: "Perspective Correction: Early Film to the Avant-Garde", en *Afterimage*, n.º 8-9, invierno de 1980-1981.
- Gunning, Tom: "An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relations to American Avant-Garde Film", en John L. Fell (dir.), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- Burch, Noël: "Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach" en Philip Rosen (dir.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
- Testa, Bart: *Back and Forth. Early Cinema and the Avant-Garde*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1992.

Índice de filmes citados

24 heures en 30 minutes, 209

A

- À Bout de souffle* (1960) (*Sin aliento*), 176.
- A Movie by Bruce Conner* (1958), 103.
- A propos de Nice* (1929), 146, 161.
- Affaire est dans le sac* (L') (1932), 147.
- Affiche* (L') (1925), 122.
- Âge d'or* (L') (1930) (*La edad de oro*), 130, 133, 134, 136, 161, 169, 179, 187.
- Anémic Cinéma* (1926), 105.
- Ange de minuit* (L'), 113.
- Atalante* (L') (1934), 146, 161.
- Au Village*, 136.
- Auberge rouge* (L') (1923) (*La posada roja*), 185.
- Aubervilliers* (1946), 135.
- Autumn Fire* (1930-1933), 150.
- Aventures de Robert Micaire* (Les) (1926), 122.

B

- Ballet mécanique futuriste*, 101.
- Ballet mécanique* (Le) (1924), 96, 101, 104, 116, 132, 165, 186, 188, 189, 196.

- Belle et la Bête* (La) (1946) (*La bella y la bestia*), 159.
- Belle Nivernaise* (La) (1924) (*La bella niveronesa*), 185.
- Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927) (*Berlin: sinfonía de una gran ciudad*), 146.
- Brasier ardent* (Le) (1923) (*El brasero ardiente*), 110.
- Bréhatine* (La) (1917), 67, 95.
- Brónenosets Potiomkin* (1925) (*El acorazado Potemkin*), 133, 135, 175, 210.
- Brumes d'automne* (1928), 110, 161.

C

- Ce cochon de Morin*, 1923, 12.
- Celovek kincapparatom* (1929) (*El hombre de la cámara*), 146.
- Chinoise* (La) (1967) (*La china*), 176.
- Chute de la maison Usher* (La) (1927) (*La caída de la casa Usher*), 210.
- Ciboulette* (1933), 147.
- Cinq minutes de cinéma pur* (1926), 110.
- City Symphony* (1929 y 1930), 150.
- Cœur fidèle* (1923), 113, 114, 116, 121, 122, 123, 183.
- Comment ça va* (1976), 176.
- Construire un feu* (1928), 110.

Casquette et le clergymen (La) (1926), 95, 161

Crime de Monsieur Lange (La) (1935) (El crimen del señor Lange), 147

Critique de la séparation (1961) (Crítica de la separación), 175

D

Das Kabinett des Doktor Caligari (1919) (El gabinete del Dr. Caligari), 189

Der Letzte Man (1924) (La última carcajada), 122, 163

Deux ou trois choses que je sais d'elle (1967) (Dos o tres cosas que se sabe de ella), 176

Diable au corps (Le), (1946) (El diablo y la dama), 150

Dimentragödi (1927), 121

Double Amour (Le) (1925), 122

Dreams that Money can Buy (1946) (Sueños que el dinero puede comprar), 21, 149, 150

E

Éclair, 116

El Dorado (1921), 123

Emak-Rakur (1926), 208

En Rade (1927), 92, 110, 113

Entr'acte (1924) (Entreacto), 93, 94, 96, 102, 105, 119, 133, 161, 186, 187, 195

Espoir (L') (1939-1945) (Sierra de I'erd), 147

Étoile de mer (L') (1928), 99, 208, 209

F

Femme mariée (Une) (1964) (Una mujer casada), 176

Fièvre (1921) (Fiebre), 113

Fille de l'eau (La) (1925) (La hija del agua), 110

Film est déjà commencé (La) (1951), 68

Folie du Docteur Tube (La) (1915), 107, 162, 163

Franco/Tour/Détour/Deux Enfants (1977), 176

G

Gai Savoir (Le) (1968), 176

Glace à trois faces (La) (1927) (El espejo de tres caras), 92

Gold Rush (The) (1925) (La quimera del oro), 210

Gosseline (La), 98

Goutte de sang (La) (1925) (La gota de sangre), 184

Goya (1951) (Goya. Los desastres de la guerra), 149

Guernica (1950) (Guernica), 69, 127, 149

H

Heureuse Mort (L') (1924), 12

Homme du large (L') (1919) (El hombre generoso), 114, 190

Hurllements en faveur de Sade (1952), 175

I

Ici et ailleurs (1974) (Aquí y en otro lugar), 176

Impatience, 105

Il girum tenuis nocte et consumitur igni (1978), 175

Inhumaine (L') (1925) (La inhumana), 66, 116, 119, 187, 209, 210

Invitation au voyage (L') (1927), 113

J

Jeux de reflets, de lumière et de vitesse (1923-1925) (Juegos de reflejos, de luz y de velocidad), 110, 189

Johnny Guitart (1954) (Mujer pasional), 175

K

Keat (1924), 121

Kino-pravda (1922), 137

L

L'adri di bicicletta (1948) (Ladrones de bicicletas), 153

Las Hurdas (1932), 135, 147, 161

Limelight (1932) (Candilejas), 171

Lotte in Italia (1969) (Luchas en Italia), 153

M

Marins de Cronstadt (Les), 175

Masculin-Féminin (1966) (Masculino, femenino), 176

Mater Dolorosa (1917), 106

Méditerranée (1963), 178, 179

Mémorandum (1926), 110, 61

Monreur d'ombres (Le) (1923) (1996), 163, 209

Mr. Arkadin (1955) (Raíces en el fango), 175

Mystère du Château du Dô (Les), (1929), 208

N

Nuit électrique (La) (1930), 16

Numéro deux (1975), 176

O

Ombres blanches, 133

Quésima horloger (1912), 98

Orphée (1949) (Orfeo), 159, 169

P

Pite Lité (La) (1927), 110

Panama n'est pas Paris, 210

Parents terribles (Les) (1948) (Los padres terribles), 159

Paris bestiaux, 136

Paul Delvaux (1947), 149

Petite Marchande d'allumettes (La) (1969), 110

Piero della Francesca, 149

Pierrot le fou (1965) (Pierrot el loco), 176

Point du jour (1949), 153

Pointe courte (La) (1915), 151, 174

Pont d'acier (Le) (1928), 16

Pravda (1969) (Pravda), 176

Premier amour, 120

Q

Quand on aime la vie, on va au cinéma, 19

Quatorze juillet (1932) (Catorce de julio), 160

R

Ramuntcho (1918), 164, 188

Rear Window (1954) (La ventana indiscreta), 174

Réfutation de tous les jugements,

- tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film La Société du spectacle* (1975), 175
- Regen 1929) (*Lluvia*), 161
- Rennsymphonie 1928), 161
- Retour à la raison (*La*) (1923), 184
- Révolte des Pêcheurs (*La*), 129
- Rien que les heures (1926), 110, 137, 146, 161
- Rigadin peintre cubiste (1910) (*Rigadin, pintor cubista*), 77
- Roi lune (*Le*) (1914), 67, 81
- Rose France (1919), 163
- Roue (*La*) (1921, *La rueda*), 95, 113, 116, 119, 120, 131, 185
- Rubens, 149
- S
- Salt of the Earth* (*La sal de la tierra*) (1954), 174
- Sang des bêtes (*Le*) 1949), 137
- Sang d'un poète (*La*) (1930-1932) (*La sangre de un poeta*), 91, 159, 161, 167, 169
- Société du spectacle (*La*) (1973), 173, 174, 175, 177
- Statchka (1924) (*La huelga*), 137
- Strada (*La*) (1954) (*La strada*), 174
- Sur et sous la communication (1976), 176
- Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (1959), 175
- T
- Terre sans pain* (1932) (*Los Hurdos*, *Tierra sin pan*), 16

- The Lady from Shanghai* (1948) (*La dama de Shangai*), 152
- The New Enchantment* (1924), 119
- Torrent (*Le*) (1926), 113, 117
- Torture par l'espérance (*La*) (1928), 98
- Tour (*La*) (1928), 161
- Tour au large (1927), 161
- Traite de bave et d'éternité (1952), 167, 174, 176

U

- Un Chien andalou 1928) (*Un perro andaluz*), 99, 104, 133, 134, 139, 152, 161, 187, 188, 196, 208, 209, 210
- Un homme mécanique, 101
- Une visite au Louvre (2004), 149

V

- Van Gogh (1948), 149
- Vie est à nous (*La*) (1936), 129, 147

W

- Wedding March (*The*) (1926-1928) (*La marcha nupcial*), 210
- Week-end 1976), 176
- Wladimir et Rosa (1970), 176

Z

- Zéro de conduite (1933), 147
- Zone (*La*), 161

Índice de nombres

A

- Abel, R., 106, 181, 191, 191 n., 192, 193
- Adam, P., 47, 47 n.
- Adler, 54
- Adorno, T., 31
- Akerman, C., 12 n.
- Albera, F., 69 n., 88 n., 185 n.
- Albert-Berot, P., 52, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 94
- Alexandrov, G. V., 182
- Alzarr, M., 15 n.
- Aldais, A., 67
- Anger, K., 21, 169
- Antheil, G., 118, 119
- Antoine, A., 98, 117
- Apothinaire, G., 52, 67, 68, 68 n., 79, 80, 81, 83, 84, 84 n., 89, 90 n., 93, 95, 114
- Appel, K., 164
- Aragon, L., 51 n., 52 n., 59, 59 n., 60 n., 66 n., 86, 86 n., 87, 89, 89 n., 90, 90 n., 95, 97, 102 n., 128, 129, 130 n., 132, 133, 133 n., 134, 147
- Arnaud, É., 107 n., 162 n., 163 n.
- Arnaud, N., 158 n.
- Arnauld, C., 65
- Aron, 140

Arp, H., 55

- Asger, J., 24, 24 n., 164, 166
- Astruc, A., 21, 149, 149 n., 152, 153, 153 n., 154, 155, 156, 156 n., 166, 187
- Aurenche, J., 98
- Auriol, J.-G., 21, 139, 140, 150, 187
- Aurant, B., 87
- Aurant-Lara, C., 87 n., 110, 118, 147, 150

B

- Baader, J., 53
- Bach, J.-S., 99
- Bakunin, M., 49, 58
- Balazs, B., 114, 140
- Ball, H., 79, 79 n.
- Bancroft, A., 209
- Bardèche, M., 111, 185 n., 188, 189 n.
- Barénoff-Rossiné, V., 75
- Baron, A., 149 n.
- Baroncelli, J. de, 109 n., 112, 164, 186 n., 188, 210
- Barzun, 84
- Bastide, B., 107 n., 163 n.
- Bataille, G., 20, 60, 92, 94, 94 n., 100, 133, 134, 134 n., 135, 135 n., 136

- Batcheff, P., 128
 Baudelaire, C., 32, 38, 39, 39 n., 45, 118
 Bazin, A., 21, 109, 151, 151 n., 152, 152 n., 154, 155, 169, 170, 187
 Becker, J., 128
 Benichou, P., 34, 34 n., 35, 35 n.
 Benjamin, W., 18 n., 19, 35 n., 39 n., 41 n., 42 n., 70, 70 n., 73, 93, 95, 97, 97 n., 132
 Bergson, H., 81, 108 n., 183
 Berioz, H., 35
 Berna, S., 171
 Bernard, C., 22, 41
 Bernard, R., 188
 Bernheim, M., 139 n.
 Bertetto, P., 17 n., 182, 195
 Bouys, 16 n.
 Bicy, A., 68 n., 20.
 Bioch, E., 128, 129 n.
 Boccioni, U., 49, 51, 69 n., 76
 Boireau, 104 n.
 Bonin, L., 147
 Bonito Oliva, A., 16, 17 n.
 Bordwell, D., 109, 191, 191 n., 192
 Bossuet, J., 41
 Bost, P., 39, 139 n.
 Boudrioz, R., 112
 Bouguereau, W., 71 n.
 Boubours, J.-M., 20 n., 120 n., 197 n.
 Bourdieu, P., 11 n., 31, 31 n., 39
 Burliuk, D., 55
 Boussinot, R., 21, 152, 153
 Bouyxou, J.-P., 175
 Bovay, G.-M., 145 n., 159 n., 163 n.
 Bragaglia, A. G., 76, 83
 Brakhage, S., 77
 Brancusi, C., 28, 29 n., 73
 Braque, G., 68, 69, 77, 79
 Brasillach, R., 111, 185 n., 188
 Brau, L., 171
 Brecht, B., 15 n., 128, 132
 Bresson, R., 151, 169
 Breton, A., 52 n., 60, 60 n., 90, 90 n., 92, 94, 94 n., 98, 132, 134, 155, 158, 162 n., 169, 174
 Brik, O., 56, 57, 57 n., 178
 Brodsky, N., 55 n.
 Brunius, J. B., 185 n., 187, 189
 Buchloh, B., 18 n., 39 n.
 Buffet, G., 85, 86, 86 n., 93, 93 n.
 Buñuel, L., 62, 62 n., 91, 98 n., 99, 119, 128, 133, 134, 135 n., 136, 136 n., 137, 147, 161, 169, 179, 188, 208, 209
 Burch, N., 108 n., 190, 198
 Buren, D., 15 n.
 Bürger, P., 16 n., 18 n., 24, 30, 30 n., 32, 39, 39 n., 177 n.
 Bussière, R., 147
 C
 Calabero, 140
 Caffero, C., 58, 58 n.
 Calder, A., 125
 Calmesu, M., 30, 30 n.
 Cami, P. H., 67, 80
 Camper, F., 15 n., 22 n.
 Canudo, R., 62, 76, 80, 80 n., 95, 98, 100, 106, 116, 183, 185, 186, 187
 Capa, R., 147
 Carné, M., 162
 Carrou, N., 31, 31 n.
 Casares, B., 81
 Catelan, J., 209
 Cavalcanti, A. de, 92, 110, 113, 118, 130, 137, 138, 140, 161, 190
 Cendrars, B., 87, 95, 98
 Cézanne, P., 45, 45 n., 71
 Chabrun, J.-R., 158 n.
 Chagall, M., 56, 101
 Chaplin, C., 62, 87, 89, 97, 101, 133, 155, 165, 171, 193
 Charensot, G., 189, 189 n.
 Charles, C., 3
 Charreau, P., 118
 Chatelet, C., 23, 24 n.
 Chevalier, M., 100
 Chevreul, E., 72 n., 74
 Chomette, H., 110, 188
 Choux, 112
 Clair, R., 28, 93, 96, 102, 104, 104 n., 105, 110, 112, 119, 119 n., 120, 120 n., 160, 160 n., 161, 162, 168, 189, 198, 209
 Clark, T. J., 31, 31 n.
 Cocteau, J., 60, 70 n., 72 n., 78, 78 n., 79, 79 n., 86 n., 91 n., 104 n., 145, 145 n., 148 n., 150, 159 n., 160, 161, 167, 168, 169 n., 209
 Cohn, E., 107, 157
 Colette, G., 92, 117
 Compagnon, A., 33 n.
 Comte, A., 34
 Conner, B., 105
 Constant, 164
 Coppola, A., 175
 Corbié, T., 160 n.
 Corneille, P., 164
 Corvin, M., 87 n.
 Cosandey, R., 139 n., 194 n.
 Craig, E. G., 203, 203 n.
 Crawford, J., 134
 Crow, T., 31, 32 n.
 D
 D'Abrio, 136
 Dau, S., 62, 62 n., 91, 96, 128, 133, 135 n., 179
 Daquin, L., 153, 153 n., 154, 155, 155 n., 156 n., 166
 Daudet, J., 27, 27 n.
 Daumier, H., 77
 Dautry, J., 33, 47 n.
 David, F., 35
 De Sica, V., 153, 174
 Debord, G., 171, 173, 173 n., 174, 174 n., 175, 175 n., 176, 177, 177 n., 178
 Debussy, C., 43, 118
 Deleukre, C., 140
 Delaunay, R., 69 n., 73, 74, 74 n., 75, 83, 84, 127, 145
 Delaunay, R. y S., 69 n., 73, 74, 74 n., 75, 83, 84, 127, 145
 Defeuze, G., 74, 108 n.
 Deleuc, L., 28, 63, 65, 86, 90 n., 92 n., 95, 98, 107, 109, 110, 111, 112, 112 n., 113, 114, 115, 115 n., 117
 Derain, L., 110
 Deren, M., 21, 150, 150 n., 151, 151 n.
 Derouet, C., 100 n.
 Deslaw, E., 161
 Desnos, R., 93, 95, 97, 99, 100, 134, 209, 210
 Derrail, E., 71 n.
 Devaux, F., 167 n., 168, 168 n.
 Diaghuev, S., 79
 Diamant Berger, H., 65, 106, 106 n., 108
 Diderot, D., 35, 89 n.
 Doesburg, T. van, 54
 Domot Vaicroze, J., 21, 151, 151 n., 155, 170
 Doiremont, C., 164
 Dreyer, C., 193
 Dreyfus, J. P. (Le Chanois), 128
 Drucker, J., 18 n.
 Duchamp, M., 31 n., 51, 70, 73, 88 n., 96, 102, 103, 103 n., 149
 Dufrenoy, F., 175
 Dufy, R., 145
 Duhamel, G., 147
 Duval, G., 91, 107, 109, 112, 113, 120, 120 n., 122 n., 128, 151, 163, 164, 182, 183, 185, 185 n., 187, 187 n., 189, 190, 191

Dullin, C., 128
 Dunoyer de Segonzac, M., 101 n.
 Durand, J., 107, 134 n.
 Durand, P., 180
 Duret, T., 28, 43, 43 n.
 Duve, T. de, 31, 31 n., 88 n.

E

Edelman, B., 29
 Egbert, D., 30, 30 n., 32
 Eggeling, V., 75, 77, 96, 161, 196
 Ehrenburg, L., 61
 Eikhenbaum, B., 57, 57 n.
 Einstein, C., 20, 53, 92, 133 n., 134
 Eisenstein, S. M., 57, 59 n., 137, 140, 151, 160, 182
 Eisler, H., 128, 129 n., 159 n.
 Eizykman, L., 12 n.
 Elsasser, T., 73 n., 104, 104 n.
 Emmer, L., 148, 149, 149 n.
 Enfantin, P., 34
 Engels, B., 33, 33 n., 58, 58 n.
 Enzensberger, H. M., 32
 Epstein, J., 65, 91, 92, 110, 112, 113, 116, 121, 121 n., 122, 122 n., 123, 123 n., 149, 183, 184, 185, 185 n., 186, 188, 189, 190, 210
 Ernst, M., 149
 Exter, A., 77

F

Fargier, J.-P., 179, 179 n.
 Faroult, D., 178 n.
 Fauchereau, S., 15, 49 n.
 Fauré, M., 158 n.
 Febvre, L., 19
 Fellini, F., 174
 Fénéon, R., 45, 45 n., 71
 Fescourt, H., 120 n., 121, 121 n., 134 n., 187 n.
 Feuillade, L., 93, 98, 138

Feyder, J., 128, 188
 Fieschi, J.-A., 190
 Fihman, 12 n.
 Filonov, P., 56
 Fischinger, O., 169
 Flammation, C., 81
 Florey, R., 120, 197, 197 n.
 Fondane, B., 95, 95 n.
 Foster, S. C., 184 n., 197 n.
 Fourier, C., 36
 Francastel, P., 74, 74 n.
 Francis, E., 78 n., 112 n.
 Franco, E., 127, 146
 Franken, 140
 Frazer, J., 68, 69 n.
 Freud, S., 81
 Fuller, L., 117, 118

G

Gan, A., 56, 56 n., 129
 Gance, A., 75, 91, 94, 95, 106, 107, 107 n., 110, 112, 114, 120, 121, 131, 162, 163, 164, 185, 188, 189, 190, 210
 Gasch, S., 62
 Gaudi, A., 62, 62 n.
 Gaudreault, A., 66 n., 96 n.
 Gaultier, J. de, 50, 83, 83 n.
 Gauthier, C., 64 n., 192, 193, 193 n.
 Gautier, T., 36, 41, 48, 48 n.
 Georgius, 100
 Germain, J., 125
 Gérôme, J.-L., 71 n.
 Gerino, O., 23
 Ghali, N., 108, 182, 192, 193 n.
 Gide, A., 128
 Girard, A., 76 n., 87
 Gleizes, A., 52, 61, 77
 Godard, J.-L., 17 n., 170, 176, 176 n., 177, 178, 180, 180 n.
 Godin, N., 176
 Goll, L., 87, 95, 165

Gombrich, E., 22 n.
 Gomis, J., 62 n.
 González, J., 127
 Gorin, J., 178, 180, 180 n.
 Gourmont, R. de, 37, 37 n., 38, 46, 47 n., 92, 118
 Green, C., 18 n.
 Greenberg, C., 13, 13 n., 14, 31, 39, 41, 196
 Grémillon, J., 131 n., 161, 162, 190
 Griaule, M., 159
 Grierson, J., 138
 Griffith, D. W., 106, 151, 157
 Gris, J., 79
 Grojnowski, D., 29, 29 n., 197
 Grosz, G., 53
 Grüne, K., 91
 Gubern, R., 20, 21, 197
 Gunning, T., 22 n., 96 n., 198
 Guy, A., 104 n.
 Guys, C., 39, 39 n.
 Gwozdz, A., 183 n.

H

Haas, P. de, 103, 103 n., 196, 196 n.
 Hadjinicolaou, N., 30, 30 n., 34, 36 n.
 Hains, R., 176
 Halévy, L., 34
 Hollar, R., 151 n.
 Hamp, P., 131, 131 n.
 Hardy, A., 106
 Hausmann, R., 53, 54
 Heartfield, J., 53, 123
 Heilgronner, P., 149
 Henry, P., 120
 Herring, R., 120
 Hervil, R., 117, 131 n.
 Herzfeldt, W., 53, 73, 73 n.
 Hiller, 54
 Hitchcock, A., 169, 171, 174
 Hoog, M., 50

Horak, J.-C., 20 n., 120 n., 120 n., 150, 197, 197 n.
 Hösch, H., 53
 Huelsenbeck, R., 53, 54
 Hugo, V., 35, 43 n., 129, 129 n.
 Huillet, D., 149
 Hulten, P., 15 n., 49 n.
 Hume, D., 41
 Huston, J., 151
 Huyssen, A., 31, 32, 32 n.

I

Ibsen, H., 45 n., 83 n.
 Ince, T. H., 106
 Iutkevitch, S., 21
 Isou, L., 22, 155, 167, 167 n., 168, 168 n., 169, 169 n., 170 n., 171, 174, 175
 Ivanov, V., 68
 Ivens, J., 128, 130, 134, 135 n., 146, 147, 161

J

Jakobson, R., 57
 Jarry, A., 45, 46 n., 71, 71 n., 104 n.
 Jdanov, A., 36
 Jeanneret, C., 60, 60 n., 61
 Jeanson, H., 128
 Jörn, A., 24, 24 n., 164, 166
 Jouvett, L., 128
 Jung, F., 53, 54
 Jutzi, P., 128

K

Kafka, F., 170, 170 n.
 Kahn, G., 38
 Kahn, O. H., 59, 118
 Kandinsky, V., 56
 Kast, P., 149
 Kaufman, B., 128, 134, 146, 146 n.

Kaufman, M., 146, 182
 Kaufmann, V., 14, 55 n., 68, 68 n.,
 178, 178 n.
 Keaton, B., 62
 Keaton, J. van der, 166
 Khlebnikov, V., 55
 Kirsanoff, D., 110, 161
 Klee, P., 72 n.
 Kouchner, P., 57
 Kulechov, L., 28, 66, 70 n., 182 n.
 Kracauer, S., 138, 166
 Krauss, R., 18 n., 28 n., 31, 31 n.
 Kruchonykh, A., 55
 Krull, G., 135 n.
 Kupka, F., 36

L

L'Herbier, M., 66, 91, 95, 107, 108,
 108 n., 109, 110, 112, 115, 116,
 118, 119, 119 n., 126, 138, 183,
 188, 189, 190, 191, 209
 Labiche, E., 119
 Lacombe, G., 161
 Lamorisse, A., 152
 Lang, A., 119, 119 n.
 Lang, F., 109
 Langlois, H., 21, 107 n., 111, 149,
 150, 150 n., 160, 162, 163, 163
 n., 164, 188, 189, 191
 Lapoujole, R., 12 n.
 Lars, L., 87, 87 n., 118
 Laurens, H., 71 n.
 Lawder, S., 196, 196 n., 198
 Le Bor, M., 30, 30 n.
 Le Cochusier, C. E., 54, 60, 61, 62,
 62 n.
 Le Somptier, R., 107, 107 n.
 Lean, D., 150
 Leblanc, G., 112, 116, 117, 118, 119
 Leblanc, M., 116
 Lee, 157
 Leenhardt, R., 156 n.

Léger, F., 70, 73, 77, 78, 83, 83 n., 87,
 88, 96, 100, 100 n., 101, 101 n.,
 102, 115, 116, 118, 119, 119 n.,
 127, 132, 132 n., 133, 145, 149,
 161, 165, 188, 205, 205 n.
 Leiris, M., 20, 60, 92, 94, 94 n., 100,
 133 n., 134
 Lemaitre, M., 22, 168, 168 n., 169
 n.
 Lerberghe, C. van, 45
 Leroux, P., 34, 34 n.
 Lethève, J., 43, 44 n.
 Lewinsky, M., 197, 197 n.
 L'Herbier, M., 66, 91, 95, 107, 108,
 108 n., 109, 110, 112, 115, 116,
 118, 119, 119 n., 126, 138, 183,
 188, 189, 190, 191, 209
 Lhoté, A., 145
 Lippari, G., 68, 80, 81
 Lissitzky, E., 55, 61
 Lista, G., 47 n., 49, 49 n., 69 n., 76
 n.
 Liszt, F., 35
 Lods, A., 128, 134
 Lotz, E., 128, 135
 Lunatcharsky, A., 56
 Lucebert, 166
 Lupu Pick, 109
 Lurçat, A., 127
 Lye, L., 76 n., 77, 165
 Lyotard, J.-F., 18 n., 16 n., 27 n.

M

Mac Orlan, P., 118
 MacLaren, 76 n., 77
 Maeterlinck, M., 116, 118
 Maiakowski, V., 52 n., 55 n., 56, 57
 n., 67, 84, 201, 201 n., 203
 Malevich, K., 56
 Mallarmé, S., 14 n., 37, 38, 44, 45,
 68, 68 n., 72, 72 n., 104 n., 116
 Mallet-Stevens, R., 65, 118

Malraux, A., 28 n., 128, 147, 149 n.
 Man Ray, 87, 89, 96, 98, 99, 99 n.,
 101, 102, 119, 132 n., 140, 149,
 161, 168, 188, 193, 208, 209
 Manet, E., 31 n., 71 n., 152
 Mannoni, L., 75 n.
 Marc, F., 73
 Marc'O, 175
 Marey, J., 74, 195
 Mariaud, M., 184
 Mariën, M., 175 n.
 Marinetti, P., 48 n., 49, 50, 51, 52,
 53, 67, 101
 Martin du Gard, M., 52 n.
 Marx, K., 16 n., 33 n., 48 n., 58
 Mary, J., 185
 Masson, A., 147
 Massot, P. de, 98
 Maucclair, C., 50 n., 118
 Maupassant, G. de, 82
 Mauriac, C., 152, 152 n.
 Mayer, C., 95
 Medvedkin, A., 178
 Mehring, W., 53
 Méliès, G., 68, 69, 69 n., 157, 195
 Mendès, C., 42, 43, 43 n., 44, 45 n.
 Mercanton, L., 117
 Meschonnic, H., 27 n.
 Metzinger, J., 52, 61, 77
 Michaux, H., 170
 Milhaud, D., 118, 119, 127
 Mirbeau, O., 45 n.
 Miró, J., 127
 Mitry, J., 156 n., 182, 195, 195 n.
 Modor, G., 98 n., 128
 Moguy, L., 136
 Moholy-Nagy, L., 96
 Monet, C., 71 n., 76
 Montagu, 140
 Montanyà, L., 62
 Montel, J.-C., 57
 Montherlant, H. de, 169
 Morris, W., 38

Mosjoukine, L., 110, 189
 Mourlet, M., 171
 Moussinac, L., 52, 63, 65, 72 n., 74
 n., 111, 115, 128, 139 n., 140,
 163 n., 208, 209
 Muhlfield, L., 40, 42 n.
 Münzenberg, W., 128
 Murger, H., 41 n., 44
 Murnau, F., 109, 121, 171
 Myrge, L., 109 n.

N

Nadar, 35, 41 n.
 Nadejdine, S., 121
 Naville, P., 95
 Nerchaiev, S., 49
 Neveux, G., 98
 Noailles, A. de, 78, 136
 Nochin, L., 31, 31 n.
 Noguez, D., 12, 22
 Noiret, J., 164
 Nougé, P., 175 n.

O

Onésime, 104 n.
 Orozco, J. C., 145
 Ostria, V., 190 n.
 Ottmann, H., 65, 65 n.
 Ozenfant, A., 60, 60 n., 61

P

Pabst, G. W., 109
 Painlevé, J., 128, 137, 137 n., 165
 Paladini, V., 101
 Panaggi, L., 101
 Panassié, H., 98
 Paolotta, R., 149 n.
 Parain, B., 131
 Pasinetti, E., 189, 189 n.
 Paulhan, J., 153, 153 n.

Péret, B., 93, 95, 97, 97 n., 132, 158
 Perrin, M., 98 n.
 Picabia, F., 50, 51 n., 70, 73, 80, 85,
 96, 98, 101 n., 102, 103, 103 n.,
 104, 104 n., 118, 119 n., 161, 205
 n., 207, 207 n., 209
 Picasso, P., 68, 69, 69 n., 70 n., 77,
 78, 78 n., 79, 79 n., 127, 133, 133
 n.
 Pirandello, L., 94
 Piscator, E., 129
 Ploquin, R., 122, 123 n.
 Poggioli, R., 30, 30 n.
 Poirer, P., 118
 Poixier, L., 168
 Poller, J.-D., 12, 178, 179
 Pollock, J., 145
 Pomerand, G., 175
 Pomiès, G., 147
 Porte, 121
 Posner, B., 20 n., 120, 197 n.
 Pudovkin, V., 74 n., 160
 Pozner, W., 132
 Prampolini, E., 140
 Prats, J., 62
 Prévert, J., 127, 147, 169 n., 189,
 190
 Prévert, P., 147
 Proudhon, J., 48
 Proust, M., 41, 42 n.

R

Radek, K., 49 n., 58
 Rahn, B., 121
 Raine, J., 165
 Ray, C., 120
 Raynal, M., 67
 Renoit, J., 110, 111, 127, 128, 129 n.,
 147, 151, 153, 162, 169, 189, 190
 Resnais, A., 149 n.
 Reverdy, P., 65, 85, 85 n., 87, 88, 95,
 98

Ribadeau Dumas, L., 20 n., 120 n.,
 197 n.
 Richter, H., 21, 55, 75, 77, 96, 105,
 109, 130, 139, 140, 149, 150,
 161, 164, 169, 182, 184, 184 n.,
 193, 194 n., 196, 197 n., 198
 Rimbaud, A., 45, 79 n.
 Rivera, D., 145
 Rivette, J., 171, 171 n.
 Rjehevsky, A., 95
 Robertson, E., 165
 Robida, A., 81, 118
 Rocha, G., 23
 Roché, H.-P., 118
 Rodrigues, O., 34
 Rodtchenko, A., 56, 65
 Rohmer, É., 155, 169, 172
 Rolland, R., 128
 Romain, J., 95, 120
 Rosay, P., 128
 Roslavlev, A., 205, 205 n.
 Rossellini, R., 21, 169, 171, 171 n.
 Rouch, J., 158, 158 n., 159
 Rouquier, G., 21
 Rousseau, H., 71
 Rousseau, J.-J., 137, 137 n.
 Roussel, H., 106, 106 n.
 Ruttmann, W., 77, 109, 140, 151,
 161, 191, 197 n.

S

Sadoul, G., 106, 106 n., 107, 107 n.,
 109 n., 111, 126, 138, 138 n., 151,
 152, 153, 154, 155, 160, 162, 162
 n., 163 n., 164, 189
 Sainte-Beuve, C.-A., 42, 42 n.
 Saint-Simon, C.-H. de, 33, 33 n., 34,
 36, 47, 47 n.
 Sand, G., 35
 Sandusky, S., 13
 Sarrazin, B., 29 n.
 Saric, E., 102, 103, 105, 205 n., 207

Schapiro, M., 31, 69, 69 n.
 Schéret, M. (v. Rohmer),
 Schierbeek, B., 166
 Schleif, H., 183 n., 194 n.
 Schmidt, G., 140
 Schopenhauer, A., 41
 Schwartz, A., 80, 81
 Schwitters, K., 55
 Scriabine, A., 75
 Seigel, J., 40 n., 41
 Sennen, M., 104, 120, 133
 Shub, E., 129, 130
 Sidorov, N., 55 n.
 Signac, P., 71 n., 72 n.
 Silver, K. E., 18
 Siqueiros, D. A., 145
 Sitney, P. A., 22, 22 n.
 Solanas, R., 23
 Sollers, P., 178
 Sorel, 136
 Soupault, P., 84, 85, 95-98
 Spengemann, C., 55
 Streiten, T., 36
 Storck, H., 105, 128, 130, 134, 140
 n., 146, 149 n., 194 n.
 Straub, J.-M., 149 n.
 Stravinsky, I., 118
 Stroheim, E. von, 151, 210
 Survage, L., 68, 76, 87, 145
 Svilova, Y., 182
 Swedenborg, E., 81

T

Tallier, A., 109 n.
 Taves, B., 20 n., 197 n.
 Tedesco, J., 121, 131 n.
 Tissé, E., 182
 Tode, T., 139, 139 n., 194 n.
 Tokins, B., 64, 64 n.
 Tolstoi, L., 37, 37 n., 38
 Tortajada, M., 66 n.
 Tourjansky, V., 121, 122, 122 n., 188

Trenet, C., 100
 Treliakov, S., 56, 57, 57 n., 131
 Trier, L. von, 23, 183, 183 n.
 Trotsky, L., 60
 Tyumánov, Y., 57
 Tzara, T., 49, 53, 55, 95, 98, 149

U

Unik, P., 147

V

Vaché, G., 90, 93, 174
 Vaillant, A., 45
 Vaillant-Couturier, P., 128
 Valensi, H., 165
 Valéry, P., 68 n., 72
 Van Gogh, V., 71 n.
 Van Heeckeren, J., 98
 Varda, A., 174
 Varèse, E., 118
 Verhaeren, É., 118
 Verlaine, P., 45, 79 n.
 Verne, J., 68, 81, 204
 Veronese, P., 149 n.
 Veronesi, L., 165
 Veronneau, P., 66 n.
 Vertov, D., 84, 105, 129, 130, 137,
 140, 146, 161, 178, 179, 180,
 182
 Viatte, G., 69 n., 76 n., 100 n., 101
 n.
 Vichi, L., 140 n., 194 n.
 Viéner, R., 175
 Vigny, A. de, 35, 40 n.
 Vigo, J., 91, 91 n., 128, 130, 134,
 146, 146 n., 147, 157, 161, 162
 Villegré, J., 126
 Villiers de L'Isle Adam, A., 68, 81
 Virilio, P., 105 n.
 Virnaux, A., 182 n., 196
 Virnaux, O., 182 n., 196

Visconti, L., 160
 Vlaminc, M., 101 n.
 Volkoff, A., 121, 122 n.
 Volland, A., 119, 119 n.
 Vuillermos, É., 107, 108, 108 n.,
 113, 114, 114 n., 116, 185, 186,
 187

W

Weinberg, H. G., 21, 149, 150, 150
 n., 151, 151 n., 189
 Weiss, P., 182, 182 n., 195
 Welles, O., 21, 151, 152, 153, 153 n.,
 170

Wells, H. G., 80
 Whitney, J., 151, 157
 Wiene, R., 91
 Wilde, O., 209
 Wolman, G. J., 171, 175
 Wylet, W., 150, 170

Z

Zalambani, M., 59 n.
 Zola, É., 22